Künstler-Monographien

Defregger

von

A. Rosenberg



Liebhaber-Ausgaben



Nr. 18

Künstler-Monographien

In Verbindung mit Anderen
herausgegeben von H. Knackfuß

18

Defregger

1911

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Defregger

von Adolf Rosenberg

Mit 111 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen und 4 farbigen Einschaltbildern
Dritte Auflage



1911

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Von der ersten Auflage dieses Werkes ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 100 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—100) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.



Franz Defregger

Abb. 1. Nach einer Aufnahme des Hofphotographen Arthur Marx in München.

Franz Defregger.

Als der Künstler, der der deutschen Malerei nicht nur ein neues Gebiet erschlossen, sondern zugleich durch seine rasch errungene Volkstümlichkeit seinem Heimatlande Ehre, Ruhm und Mehrung seiner irdischen Güter gebracht hat, hoch oben in der wilden Einsamkeit des Pustertals als der erste Sohn eines wohlhabenden Bauern zur Welt kam — es war am 30. April 1835 —, verstieg sich nur selten eines Wanderers Fuß auf diese Höhen. Gerade als der Name Defregger in der Welt der Künstler und Kunstfreunde weithin bekannt wurde, als man ihn mit Achtung zu nennen begann, weil sein Träger etwas ganz und gar Neues, geschöpft aus der Tiefe eines reinen und naiven Gemüts, aus eigener Anschauung bot, fing man in seiner Heimat, durch das ruhmvolle Gelingen der Brennerbahn mutig gemacht, mit dem Bau einer neuen, noch verwegeneren Gebirgsbahn an, die durch das Pustertal führen sollte. Auch dies Wagnis gelang, und heute kann jeder für wenig Geld von Franzensfeste dies Hochalpental durchfahren und, wenn er will, auch in Dölsach, das Bahnstation ist, aussteigen. Die aus den fünfziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts stammende Kirche von Dölsach hat eine Sehenswürdigkeit: das Altarbild, das der berühmteste Mann der Gemeinde gemalt hat, der Defregger-Franzl, der auf diesem Bilde der thronenden Madonna mit dem Christuskinde, zu dessen Füßen der heilige Joseph lehnt, gleichsam die herbe Luft seiner Heimat mit der südlichen Glut verbunden hat, die dort jenseits der zackigen Spitzen und Schroffen der Dolomiten, tief unten im Etschtal und im Venediger Lande, eine gar wundersame und farbenlustige Malerschule zur Freude aller schönheitsdurstigen Menschen hat wachsen und reifen lassen.

Mit Stolz zeigt man dem Fremden in der Dölsacher Kirche dieses Altarbild, und es finden sich gern Führer zu dem nicht sehr entfernten Ederhof in Stronach, einem der verstreuten, zur Pfarrgemeinde Dölsach gehörigen Bauernhäuser, das Defreggers Geburtsstätte war (Abb. 2). Hier hat Defregger die beiden ersten Jahrzehnte seines Lebens verbracht, und da er selbst über diese Zeit, die zwischen schnell erwachter geistiger Regsamkeit, stumpfem Hinbrüten und harter Arbeit verlief, einem Biographen das Wichtigste erzählt hat, brauchen wir keine Vermutungen über die frühesten Offenbarungen seines Genius zu wagen. Sein Vater Michael Defregger stammte aus einem Geschlecht, das seinen Namen von einem also genannten Hause in der ebenfalls zu Dölsach gehörigen Parzelle Görtschach erhalten hat. Bis in die erste Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts lassen sich die Vorfahren Defreggers zurückverfolgen. Michael Defregger heiratete Maria Fercher, die Tochter des Gastgebers und Gutsbesitzers beim Fercher in Winklern im Mölltal, wo der junge Franz später seine ersten Kunststudien machte. Nachdem sie außer dem Sohne ihrem Gatten noch einige Töchter geboren hatte, starb sie am 2. Februar 1841, als ihr Ältester sechs Jahr alt war. Die Jugend Defreggers verlief einförmig und ereignislos. Seine lebhaftesten Erinnerungen knüpfen sich an die mannigfachen Äußerungen seines Kunsttriebes. Schon als Kind formte er aus dem Teig, aus dem die Krapfen gebacken wurden, allerlei Figuren und Tiere — außer Rüben und Kartoffeln war dies das einzige bildsame Material, das sich seinen eifrigen Fingern bot. Da der Hof damals ganz vereinsamt lag, fand er erst später die Gelegenheit, in den Besitz eines Bleistifts zu gelangen. Inzwischen behalf er sich mit Blättern, die er aus alten Büchern riß, und mit einer Schere schnitt er Figuren und Landschaften aus. Aber die Köpfe blieben tot und starr, und erst als er jenen Bleistift erobert hatte, konnte er seinen Figuren auch Gesichter zeichnen. Da er nebenher nichts anderes zu tun hatte, als das Vieh zu hüten, bildete sich sein Zeichentalent allmählich so stark aus, daß es selbst dem Vater imponierte, der darum beschloß,

seinem Sohne den Weg zur Kunst zu ebnen, indem er ihm zunächst nun — eine ganze Kollektion Bleistifte kaufte. Seitdem Franzl mit diesen Zauberinstrumenten hinreichend versorgt war, blieb ihm keine Wand- und Tischfläche mehr heilig. Jeder „Malgrund" war ihm gleich lieb, und endlich griff sein Tatendrang auch zur Miniaturmalerei hinüber: er machte einen Fünfzigguldenschein so täuschend nach, daß er nur durch die Vermittlung seines Vaters, der damals Gemeindevorsteher war, vor einer Anklage wegen Fälschung von Banknoten geschützt wurde! Aus dem Hirtenbuben war allgemach ein kräftiger Jüngling geworden, der nach tirolischer Sitte beim Vater die Arbeit eines Knechtes verrichten mußte. In den Gebirgsdörfern ist das ein hartes Stück Arbeit, und des Abends war der junge Mann so müde, daß an künstlerische Nebenbeschäftigung nicht zu denken war.



Abb. 2. Defreggers Geburtshaus. (Zu Seite 3.)

Eine Wendung in diesem Schicksal trat durch den plötzlichen Tod des Vaters ein. Defregger war jetzt als einziger Erbe darauf angewiesen, den Hof selbst zu bewirtschaften, und das bereitete ihm unsägliche Mühen. Er verstand sich auf den Viehhandel ganz und gar nicht und jedesmal, wenn er auf den Viehmarkt zog, um sein Vieh zu verkaufen und Jungvieh dafür anzuschaffen, wurde er betrogen. Die Wirtschaft ging zurück, und da damals gerade in Tirol ein Auswanderungsfieber herrschte, beschloß Defregger, sein Gut zu verkaufen und ebenfalls — in Amerika sein Glück zu versuchen. Trotz dem Einspruch seiner Verwandten setzte er seine Absicht durch, weil er, wie er selbst erzählt, von seiner Existenz „gründlich angekelt" war. Aus seiner

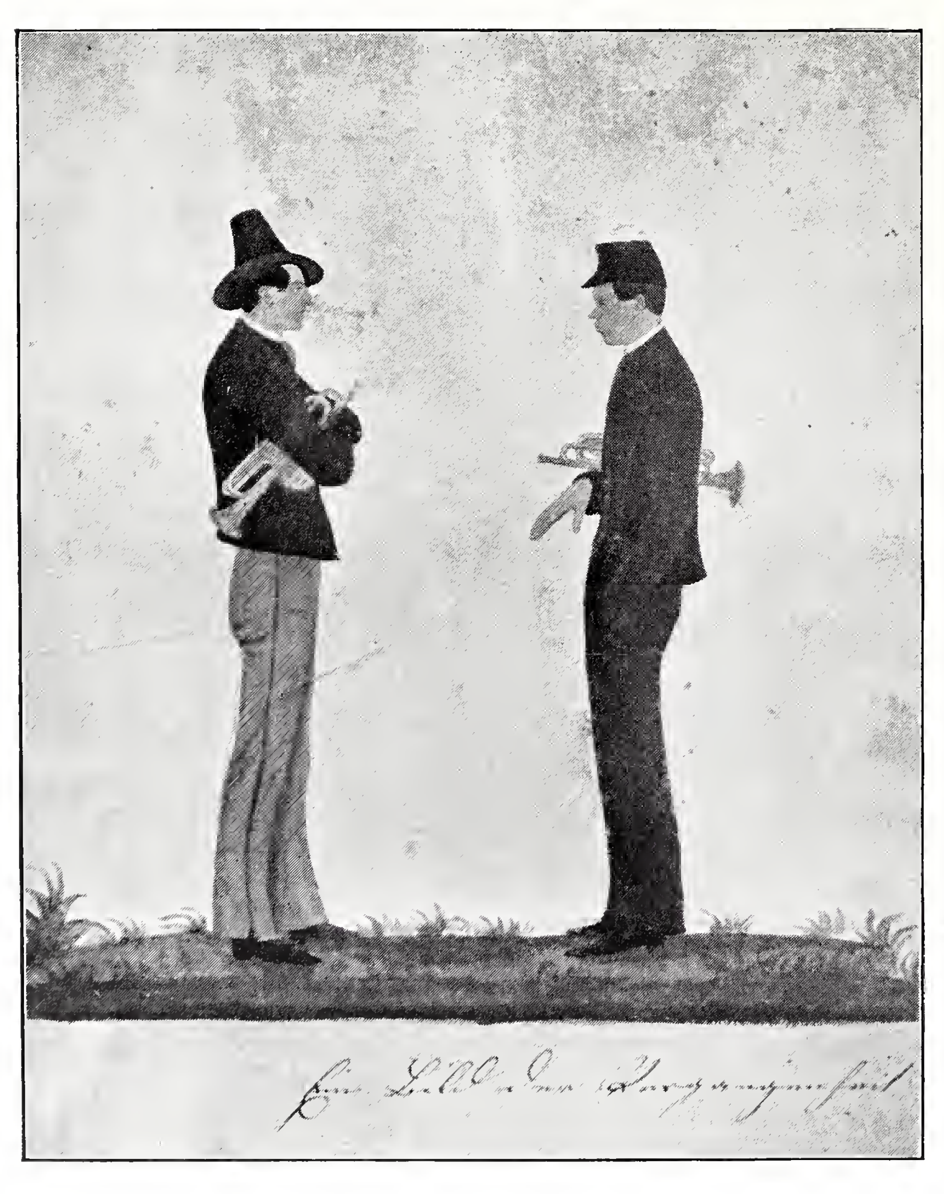


Abb. 3. Zwei Musikanten. Jugendarbeit. 1858. (Zu Seite 7 f.)

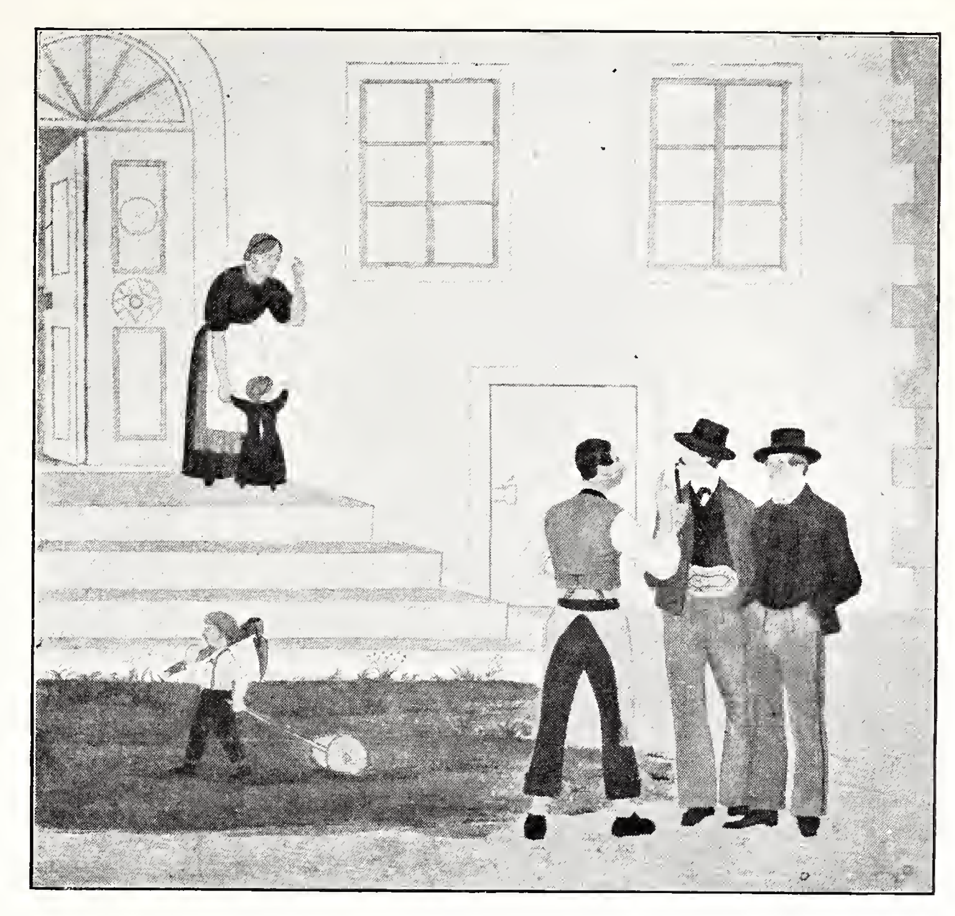


Abb. 4. Jugendarbeit. 1859/1860. (Zu Seite 7 f.)

Amerikafahrt aber wurde nichts. Ein Teil der Reisegenossen, denen er sich anschließen wollte, gab den Plan auf, und mit den übrigen mochte er nicht gehen. Da überkam es ihn plötzlich wie eine Eingebung. Er beschloß Bildhauer zu werden. Bildschnitzer, vielleicht auch Steinbildhauer waren die einzigen Künstler gewesen, die er bisher gesehen, oder von denen er doch nach ihren Werken für Dorfkirchen, nach Kruzifixen und „Marterl'n" gehört hatte. Zufällig kannte der Ortspfarrer Pedretscher, an den sich Defregger in seiner Not wandte, in Innsbruck den Bildhauer Michel Stolz, der dort als Lehrer an der Gewerbeschule tätig war. Mit einer Empfehlung des Pfarrers ausgerüstet, machte sich der junge Mann, der mittlerweile vierundzwanzig Jahre alt geworden war, auf den Weg nach der Landeshauptstadt und fand bei dem Professor eine freundliche Aufnahme. Seinen Erstlingsarbeiten fehlte es auch nicht an dem Beifall des Lehrers, und schon nach wenigen Monaten erklärte ihm Stolz, daß er sich besser zum Maler eigne und, was sehr wichtig war, als solcher auch leichter und schneller sein Brot verdienen könne. Dies ist die Darstellung, die



Abb. 5. Wirtsstube in Winklern. Im Jahre 1860 gezeichnet. (Zu Seite 7 f.)

Defregger selbst seinem ersten Biographen Friedrich Pecht von seinen frühsten Erlebnissen als Kunstjünger gegeben hat. Davon weichen aber die Erinnerungen von Stolz, die W. Roßmann in einer trefflichen Charakteristik Defreggers mitgeteilt hat, in mehreren Punkten ab. Nach der Meinung des Innsbrucker Bildhauers ist Defregger erst 1861, also im Alter von sechsundzwanzig Jahren, zu ihm gekommen. „Er hielt den Jüngling, dessen unschuldsvolle Schönheit, Naivetät und Liebenswürdigkeit ihn aufs höchste anzog, für einen Maurergesellen. Er kam zu ihm mit der dringenden Bitte, ihn das Zeichnen zu lehren, er werde zahlen. Auf die Frage: ‚Wozu?‘ gab er zur Antwort: ‚Um Maler zu werden.‘ Da ihm Stolz vorhielt, daß dies ein weiter Weg sei, viele Studien und Mittel erfordere, und daß er dazu auch in die Welt müsse, sagte er, daß er Mut und auch Mittel besitze, und je weiter er in die Welt hinaus müsse, desto lieber sei es ihm. Er bat so dringend, daß der Professor es mit ihm versuchen mußte. Die Probezeichnung nach einer ornamentalen Zeichenvorlage erwies eine vorzügliche Handfertigkeit, in ferneren Zeichnungen von Teilen des menschlichen Körpers, namentlich von Köpfen, trat eine ungewöhnliche Auffassung hervor; kurz, der Lehrer erkannte bald, daß er es mit keinem gewöhnlichen Menschen zu tun habe. Er ließ ihn auch, um ihn nach verschiedenen Richtungen hin zu prüfen, allerlei nach der Natur zeichnen. Der Vortrag ging noch nicht gut, doch die Charakteristik war vortrefflich. Es wollte sich indes noch nicht zeigen, zu welchem Fach im besonderen er Neigung und Anlage habe; sein Refrain war immer: ‚Maler werden.‘ Eines Tages sagte ihm Stolz, er müsse ein oder zwei Zeichnungen nach eigner Erfindung machen; eher dürfe er nicht wieder zu ihm kommen. Defregger wollte nicht daran, er könne zu wenig, wisse nicht, ‚wie tun‘ usw. Der Lehrer blieb jedoch bei seinem Wunsch und stieß ihn sozusagen kopfüber ins Wasser. Nach einiger Zeit kam der Schüler dann mit zwei Kompositionen aus heimischen Erlebnissen, die mit großer Naivetät und ungewöhnlich scharfer Auffassung gemacht waren.



Abb. 6. Kellergewölbe. Ölstudie. 1868. (Zu Seite 104.)



Abb. 7. Aus einem Bauernhause. Ölstudie. 1868. (Zu Seite 104.)

Er brachte auch zwei Landsleute mit, die bezeugen mußten, daß alle dargestellten Personen bis auf die kleinsten Einzelheiten richtig charakterisiert seien. Nun erkannte Stolz, dessen praktische Prüfungsmethode den mutigen Scholaren vor vielen Umwegen bewahrt hat, den hochbegabten Realisten, der die ganze Tiefe tirolischer Volkspoesie zu fassen vermöge. Er fragte ihn, ob er nicht Szenen aus dem ländlichen heimischen Leben, aus den Kriegszeiten usw. malen möchte, und stellte ihm vor, daß dies Gebiet brach liege und sehr schöne, äußerst dankbare Stoffe in unerschöpflicher Fülle darbiete. Da war er ganz Feuer und Flamme, und man sah wohl, welch ein Vorrat von Zündstoff in seinem Gemüt bereit gelegen hatte; mit einem Male war er sich bewußt, was er werden wollte." Als Stolz ihm eines Tages vorschlug, ihn auf einer Reise nach München zu begleiten, willigte Defregger freudig ein, und bei ihrer Ankunft in der bayerischen Hauptstadt führte ihn sein Berater bei Karl Piloty ein, der gerade an seinem „Nero beim Brande Roms" arbeitete. Dieser Anblick imponierte dem jungen Tiroler, der noch seine Lederhosen und seinen Gurt trug, ganz gewaltig. Wie er selbst bekannt hat, wäre es ihm gewesen, als sei ihm eine neue Welt aufgegangen, und zeit seines Lebens könne er den damals empfangenen Eindruck nicht vergessen.

Piloty war zwar etwas erstaunt über den hochgewachsenen, starkknochigen Neuling in der edlen Kunst der Malerei, aber er empfing ihn doch freundlich und gab ihm auch einen guten Rat, da er ihn wegen Mangels an Vorkenntnissen nicht in sein Atelier aufnehmen konnte. Er schickte ihn zum Direktor Dyck, dem Leiter der Kunstgewerbeschule, mit der damals die Vorbereitungsklasse der Kunstakademie verbunden war. Wenn der junge Defregger diesem etwas von seiner bisherigen Kunst vorgewiesen haben sollte, so sind es gewiß Proben gewesen, die mehr die Heiterkeit als die Hoffnungsfreudigkeit des Lehrers erweckt haben dürften. Von dem damaligen Können Defreggers sind nämlich einige sehr ergötzliche Beweisstücke übriggeblieben, die in den Jahren 1860 und 1861 entstanden sein mögen (Abb. 3 bis 5). Es sind unbeholfene Dilettantenarbeiten, in denen sich jedoch bereits die Keime eines umfangenem Wirklichkeitssinns und einer humoristischen

oder doch satirischen Beobachtungsgabe offenbaren. Der Darstellung der beiden langen Musikanten liegt sicherlich eine lustige Absicht zugrunde, und bei der Szene vor dem stattlichen Hause, auf dessen Treppe eine Frau zu einer Gruppe von drei Männern herabwinkt, handelt es sich wohl auch um einen Spaß, deren Opfer die beiden Burschen im Sonntagsstaat werden sollen. Daß der Urheber dieser Zeichnungen die Anfangsgründe seiner Kunst beim Ausschneiden aus Papier gelernt hat, merkt man daraus, daß fast alle Köpfe ins Profil gestellt sind und die Figuren sich von einem hellen Hintergrunde abheben. Es sind noch steife Gliederpuppen, die ausgeschnitten auf ein Papier geklebt worden sind, um ein Bild zu machen. Einen bedeutenden Fortschritt zeigt die „Wirtsstube in Winklern“, der Heimat von Defreggers Mutter, mit dem jüdischen Hausierer im Vordergrunde, der die Kauflust eines jungen, vorläufig noch zugeknöpften Bauern anzuregen sucht.

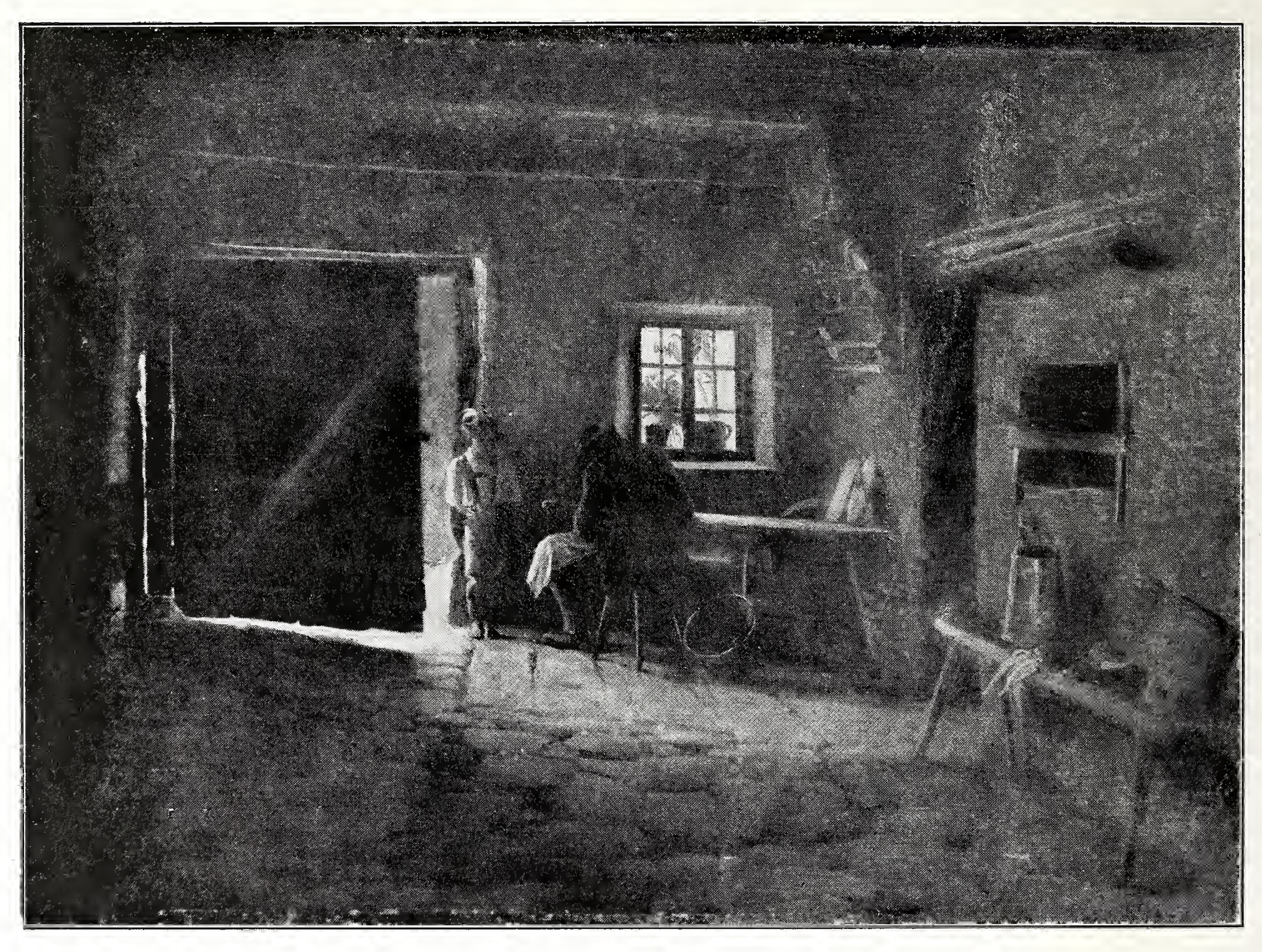


Abb. 8. Aus Defreggers Heimat. Ölstudie. 1868. (Zu Seite 104.)

Winklern in dem bereits zu Kärnten gehörigen Mölltal ist nur wenige Stunden von Dölsach entfernt, und das dortige Wirtshaus wurde an Sonn- und Feiertagen von der Jugend der umliegenden Gemeinden gern aufgesucht. Defregger hat später auch dieser Gegend, aus der seine Mutter stammte, gedacht: auf dem Ederplan bei Winklern hat er ein Sommerfrischhaus erbauen lassen, das er später dem österreichischen Touristenklub überließ (das heutige St. Anna-Schutzhaus).

In der Vorbereitungsklasse des Direktors Dyck arbeitete Defregger den ganzen Tag mit größtem Eifer, und um die Mängel seiner Bildung möglichst schnell auszugleichen, besuchte er noch des Abends die Lehranstalt von Filser, wo nach dem lebenden Modell gezeichnet wurde. Schon nach einem Jahr war er so weit, daß er die Aufnahmeprüfung für die Akademie mit Ehren bestehen konnte und zunächst in die von Professor Anschütz geleitete Malklasse kam. Der Unterricht behagte ihm aber nicht, und da ihm auch das Münchner Klima schädlich wurde, ließ er sich von einem in Paris lebenden Freunde bestimmen, ebenfalls an die



Abb. 9. Bauernstube. Ölstudie. 1868. (Zu Seite 104.)

Seine zu gehen, um dort schneller und besser die schwere Kunst des Malens zu erlernen. Auch das glückte nicht, da Defregger als Ausländer nicht zur Ecole des Beaux-Arts zugelassen werden konnte und wegen seiner Unkenntnis der Sprache nicht einmal in einem Privatatelier Unterkunft fand. Wie er selbst erzählt, arbeitete er für sich, ohne sonderlich weit zu kommen. Aber er sah doch sehr vieles und bildete seinen Geschmack aus. Für die Art der Kunst, die er später selbst geschaffen, hat er freilich nichts Sonderliches dort profitiert. Eine gewisse Fertigkeit der malerischen Technik muß er sich jedoch angeeignet haben; denn bald nach der Rückkehr wagte er sich an ein erstes größeres Bild. Nach diesem längeren Aufenthalt in Paris (1863 bis Frühjahr 1865), wo sich seine Gesundheit wieder gekräftigt hatte, ging er zunächst nach München, um abermals einen Versuch bei Piloty zu machen. Der Gewaltige der Akademie war aber gerade in Karlsbad, und da er erst in zwei Monaten wiederkommen wollte, begab sich Defregger nach seinem tirolischen Gebirgsdorfe. Hier ließ er sich auf einer Alm nieder und malte den ganzen Sommer hindurch Bildnisse seiner Verwandten und Bekannten, vornehmlich auch Studien nach der Natur und vertiefte so ohn' Unterlaß die angeborene Kenntnis von Land und Leuten in Tirol, die vor ihm keiner so besessen hat und auch so bald kein anderer erreichen wird, weil er sich, nachdem er einmal ein selbständiger Künstler geworden, zu seiner Hauptaufgabe machte, diese Kenntnisse alljährlich zu erneuern, zu erweitern und zu vertiefen.

Er begann in der Gebirgseinsamkeit sogar sein erstes Bild aus dem Tiroler Volksleben: den von einem Wilderer angeschossenen Förster, der in seine Hütte gebracht wird, wo seine Frau gerade beschäftigt ist, das Kind zu baden. Mit diesem Bilde kehrte Defregger im Herbste 1867 nach München zurück, und jetzt fand er endlich bei Piloty Aufnahme. Er war fast dreißig Jahr alt geworden, und die Maltechnik war ihm immer noch nicht geläufig. So widerfuhr ihm auch das Mißgeschick, daß ihm jenes Erstlingswerk beim unvorsichtigen Trocknen am Ofen riß und das Bild

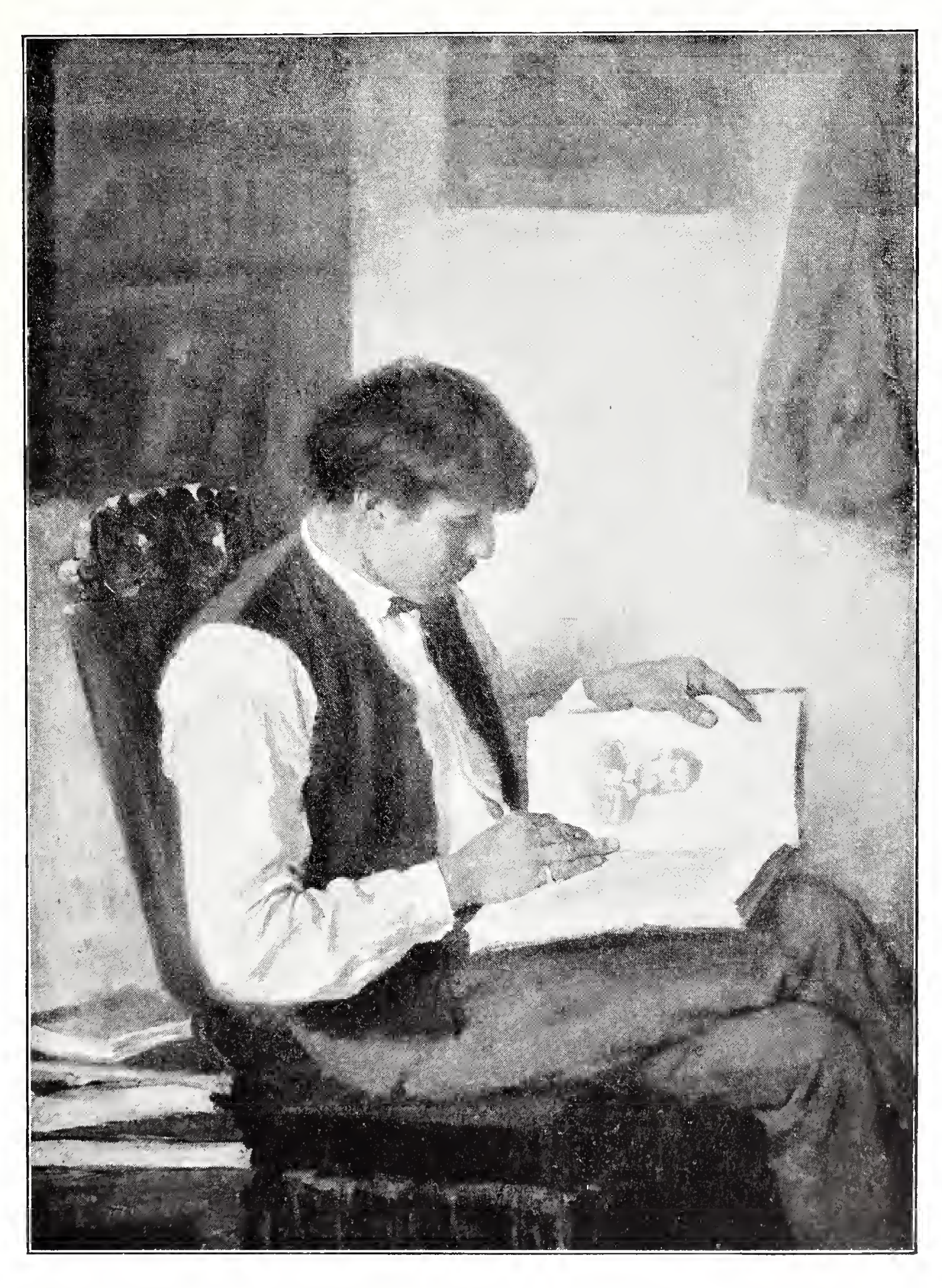


Abb. 10. Der Leser. Ölstudie. Aus den 1870er Jahren. (Zu Seite 46.)



Abb. 11. Bauernhäuser in Tirol. Ölstudie nach der Natur. Aus den 1870er Jahren. (Zu Seite 104.)

von neuem gemalt werden mußte. Er war, als es fertig geworden, mit der Wiederholung nicht so zufrieden wie mit dem Original, und doch hatte er inzwischen im eigentlichen Malwerk schon starke Fortschritte gemacht. Im Kolorit ist dieses Bild, das sich jetzt in der königlichen Gemäldegalerie zu Stuttgart befindet, freilich verschwommen und hart in der Ausführung. Aber die Typen tragen doch bereits ein eigenartiges Gepräge. Sie führen uns in wenigen charakteristischen Gestalten ein Volkstum vor Augen, das damit zum erstenmal in den Kreis der bildenden Kunst trat, nachdem man bis dahin nur in der Literatur den schüchternen Versuch gemacht hatte, nach dem Vorbilde der Schwarzwälder Dorfgeschichten Auerbachs auch solche aus den Bergen Tirols zu erzählen. Herumziehende Tiroler Sängergesellschaften waren damals, als die Welt noch weit entfernt war in das Zeichen des Verkehrs zu treten, eine Seltenheit, und gar an wandernde Schauspielergesellschaften mit Volksstücken war vollends nicht zu denken. Auch die Popularisierung und außerordentliche Verbreitung des tirolischen Volksgesangs über ganz Deutschland ist zum großen Teil den Bildern Defreggers zu danken, der nunmehr, nachdem er bei Piloty die technischen Schwierigkeiten überwunden, die seiner Gestaltungskraft im Wege standen, eine staunenswerte Fruchtbarkeit entfaltete und bald ein Meisterwerk nach dem anderen schuf.

Trotz der Unterweisung Pilotys ist Defregger übrigens niemals ein Kolorist im modernen Sinne geworden, der durch allerhand malerische Kunststücke und Finessen die Augen blenden will, während das Herz des Beschauers dabei leer ausgeht. Defregger begnügt sich damit, bei seinen Genreszenen, die in geschlossenen Räumen vor sich gehen, ein Spiel des Helldunkels zu entfalten, aber nicht jenes von der Sonne durchleuchteten und die Lokalfarben der Gegenstände umschmeicheln-

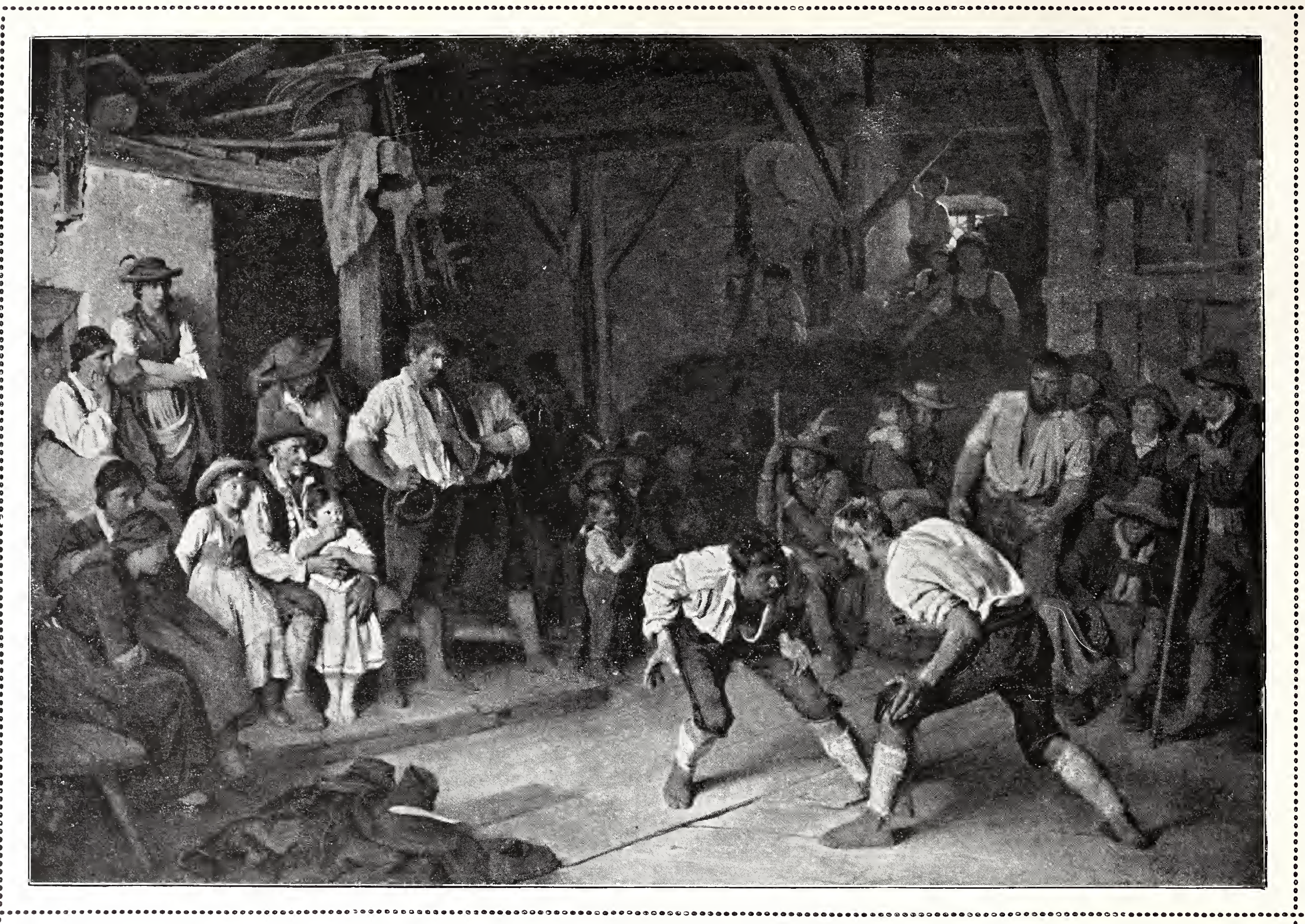


Abb. 12. Ein Ringkampf in Tirol. 1870. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 17.)

den Helldunkels, dessen Großmeister Rembrandt ist. Spuren von Studien nach alten Meistern trifft man, wenn man von jenem eingangs erwähnten Altarbilde absieht, in Defreggers Werken überhaupt nicht. Sein Helldunkel ist vielmehr, wie alles bei ihm, aus der unmittelbaren Anschauung der Natur geschöpft. So wie er es in den Bauernstuben gesehen, hat er es wiedergegeben: es ist ein halbes Dämmerlicht, das zwischen bräunlichen und schwärzlichen Tönen schwankt, oft noch von dem bläulichen Rauch durchzogen, der sich vom offenen Herdfeuer erhebt. Aber aus diesem dunklen Gesamtton heben sich doch die Lokalfarben leuchtend heraus, die schneeigen Hemden, die bunten Brusttücher, die himmelblauen oder sammetschwarzen Mieder und die lichten Schürzen der sauberen Madeln, die roten und grünen Westen, die grauen oder weißen „Jankerln" und die grauen oder grünen Hüte der Burschen und Männer, die freilich zumeist von Regen und Sonnenschein so arg mitgenommen sind, daß bei ihnen von „Lokalfarbe" eigentlich nicht mehr viel die Rede sein kann. Diese koloristische Skala genügte dem Künstler vollkommen zum Ausdruck dessen, was er wollte, und keine der modernen koloristischen Entdeckungen hat ihn von dem einmal beschrittenen Wege abgebracht.

Es dauerte geraume Zeit, ehe sich Defregger unter Pilotys Leitung so weit emporgearbeitet hatte, daß er sich an eine große Komposition heranwagte. Erst im Jahre 1869 wurde das figurenreiche Bild fertig, das bei der Ausstellung in München seinen Namen zuerst bekannt machte: „Speckbacher und sein Sohn Anderl" (im Ferdinandeum zu Innsbruck). Speckbacher war neben Andreas Hofer der Hauptorganisator der Erhebung Tirols gegen die Franzosen und die mit ihnen verbündeten Bayern. Als er in seinem Bereich das Aufgebot erlassen, hatte er seinem zwölfjährigen tatendurstigen Sohne verboten, sich an dem Ausmarsch zu beteiligen. Aber der Knabe trotzte dem väterlichen Verbot, warf seinen Stutzen



Abb. 13. Skizze zu dem Bilde: Die Brüder. 1872. (Zu Seite 17.)



Abb. 14. Die heilige Familie. Nach dem Altarbilde in der Kirche zu Dölsach. 1872.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 37.)

über die Schulter und schloß sich einer Abteilung von Männern und Jünglingen an, die zum Heerbann seines Vaters stoßen wollten. Dieser hatte sein Hauptquartier im Wirtshause eines Dorfes aufgeschlagen, und während der entschlossene Mann, der glücklicher war als sein Waffengefährte Andreas Hofer, mit seinen Freunden einen neuen Plan, vielleicht den Angriff auf Kufstein, berät, tritt sein Sohn, unter dem Geleit eines alten Gebirgsschützen, in die Wirtsstube. Entrüstet ist Speckbacher aufgesprungen. Die rechte Faust stützt er geballt auf den Tisch; aber schon umspielt ein Lächeln seinen im Zorn zusammengekniffenen Mund. Durch die gutmütige Schalkhaftigkeit des Alten, der den Jungen führt, und durch die kindliche und doch siegesbewußte Demut des Knaben wird der Vater entwaffnet. In der Komposition des Bildes ist die Einwirkung der Lehre Pilotys unverkennbar. Sie macht sich aber weniger in der etwas theatralischen Haltung Speckbachers geltend, die übrigens mit der Situation durchaus in Einklang steht, als in der ängstlichen Sucht, keine Lücke in der Komposition aufkommen zu lassen. So wird links der Zwischenraum zwischen den Beinen des aufgesprungenen Speckbacher und denen des Schreibers, der an demselben Tische sitzt, nach Pilotyschem Rezept durch einen mit Nägeln beschlagenen Lederkoffer ausgefüllt. Die Wände sind mit Kriegswaffen und Jagdtrophäen, die Bordbretter mit Flaschen und Krügen geschmückt, und aus jeder halbdunklen Ecke des Hintergrundes tauchen die unbestimmten Umrisse eines Kopfes auf, nur damit nirgends in die Geschlossenheit der Komposition ein Loch kommt.

In der Charakteristik der zahlreichen Figuren spürt man aber keineswegs den Anfänger. Wer einen Kopf wie den des alten Jägers herausbringen konnte, der pfiffig lächelnd zu dem Gebieter eines aus der Erde gewachsenen Volksheeres emporschaut, der mußte schon eine Menge gründlicher Studien hinter sich haben, und so wurde es Defregger auch nicht schwer, die bei Piloty empfangenen Eindrücke abzustreifen, die, wenn sie sich fester gesetzt hätten, doch dem naiven Reiz seiner Schilderungen auf die Dauer schädlich geworden wären.

Abb. 15. Ölstudie. 1873. (Zu Seite 70.)



Abb. 16. Die Brüder. 1872. Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 17.)

Friedrich Pecht erzählt in seiner Biographie Defreggers, daß er in der Zeit, da dieser gerade an einem Speckbacherbilde arbeitete, eines Tages das Atelier Pilotys besuchte. Pecht war eben in dem Zimmer gewesen, wo die beiden glänzendsten Talente der Pilotyschen Schule: Makart und Gabriel Max, zusammen arbeiteten. Als er heraustrat, kam er in den Raum, in dem der noch in seinen Lederhosen steckende Tiroler malte, den ihm Piloty als einen seiner begabtesten Schüler vorstellte. „Sei es nun," so berichtet Pecht, „daß ich noch von der bezaubernden Erscheinung Makarts geblendet und zerstreut war, oder daß mir die außerordentliche Natürlichkeit der Figuren wie die Anspruchslosigkeit der Technik nach der sinnverwirrenden Glut Makarts nicht mundete: das Bild machte mir nicht mehr Eindruck als ein Trunk frischen Quellwassers, nachdem man eben Champagner genossen. Gerade das Beste erscheint einem ja so oft nur eben recht, ich ging ziemlich gleichgültig weiter, und selbst als das Bild ausgestellt ward und außerordentlichen Beifall erntete, konnte ich jenen ersten Eindruck noch immer nicht los werden und verhielt mich kühl dagegen. Ja noch heute begegnet es einem fast bei jedem neuen Bilde des Meisters, daß es zunächst weniger und dann erst nach und nach immer besser gefällt, bis man zuletzt herausfindet, daß es besser sei als alle anderen seiner Gattung. Unstreitig rührt dies eben von jener Anspruchslosigkeit und schlichten Wahrheit des Ausdrucks her, die bloß die Sache und nichts als diese gibt, ohne alle jene Bravour, welche den Akzent auf Nebendinge legt. Dazu kommt, daß weder der Vortrag sehr elegant noch die Farbe bestechend ist, es gibt viel feinere Koloristen, ebenso gute Zeichner wie Defregger, und nur in der Wahrheit der Charaktere und ihres Ausdrucks wird er so selten erreicht, nie überboten."

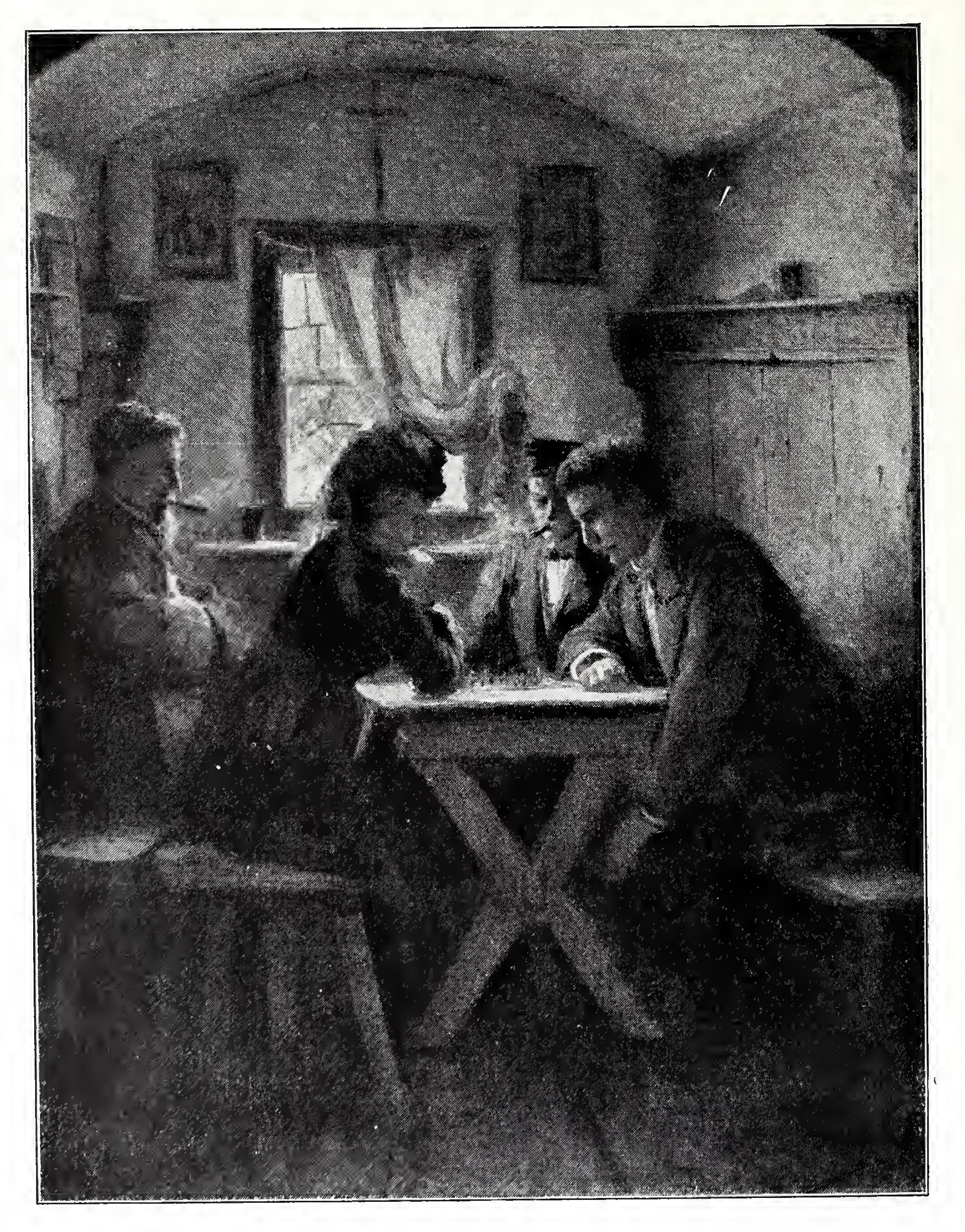


Abb. 17. Die Schachspieler. Ölskizze. 1874. (Zu Seite 46.)

Diese Zeilen sind im Jahre 1878 niedergeschrieben worden. Inzwischen ist das glänzende Gestirn Makarts, das Pecht und viele Tausende mit ihm geblendet und zu leidenschaftlichem Enthusiasmus entflammt hatte, fast völlig verblichen. In den unveräußerlichen, geistigen Besitz des deutschen Volkes ist Makart nicht gelangt. Seine großen koloristischen Prunkstücke finden in den Museen wohl noch eifrige Bewunderer, für die eine



Abb. 18. Im Heustall. Ölstudie. 1869. (Zu Seite 104.)



große Wirkung ohne einen großen Maßstab unmöglich ist, aber eine dauernde Befriedigung erregen die Werke des genialen Dekorateurs, der nur für einen kleinen Kreis geschaffen und gelebt hat, nicht. Der Champagner Makarts ist schal geworden, während das Quellwasser Defreggers noch jetzt in der ursprünglichen Frische sprudelt und erquickt.



Abb. 19. Studie zum „Letzten Aufgebot" (s. Abb. 22). 1874. (Zu Seite 27.)

Nach dem großen Erfolge, den das Speckbacherbild errungen, empfand Defregger wohl, daß seine Kunst im Boden seiner Heimat wurzelte. Aber er tastete noch eine Weile herum, bis er sich völlig davon überzeugt hatte. Auf das geschichtliche Gemälde folgte zunächst eine Genreszene, in der Defregger nicht bloß ein tirolisches Sittenbild gab, sondern zugleich auch eine Probe seines Talents für dramatische Schilderung ablegte: ein Ringkampf in Tirol (1869; Abb. 12). Der Schauplatz ist eine Scheune, und das Publikum, das die Zuschauerschaft bildet, besteht augenscheinlich aus lauter Sachverständigen, die mit Spannung den Moment erwarten, wo die beiden, einander noch belauernden Gegner ihre Arme zur eisernen Umfassung zusammenschlingen werden. Es ist nur eine Episode aus einem Sonntagsnachmittagsvergnügen; denn auf der erhöhten Diele links stehen schon zwei andere Ringer bereit, um das Schauspiel fortzusetzen. An der großen Zahl der rings herumsitzenden und -stehenden Männer und Weiber, Buben und Mädchen hat Defregger noch viel reichere Proben aus seinem Studienvorrat als auf dem Speckbacherbilde gegeben, und diesen Reichtum haben wir an jedem folgenden Bilde zu rühmen, weil der Künstler immer darauf aus war, seine Studien zu mehren. Auf den „Ringkampf" folgte, gleichsam in beabsichtigtem Gegensatze zu jenem leidenschaftlich erregten Bilde, auf dem die angeborene Rauflust der Tiroler Burschen eine legitime Ablenkung durch ein unter Aufsicht ausgefochtenes Duell findet, ein Idyll aus dem Familienleben: „Die Brüder" (1871; Abb. 16). Aus der Skizze zu diesem Bilde (Abb. 13) ersehen wir, mit wie feiner Überlegung Defregger bereits damals vorging, wie schnell er, um Versäumtes nachzuholen, die tastende Unbeholfenheit des Anfängers abgestreift hatte, und mit welcher Sicher-

heit er aus einer leicht hingeworfenen Studie, zu der ihm eine plötzliche Beobachtung genügt hatte, eine abgerundete, in allen Teilen ausgeglichene und doch alles Absichtliche unter dem Schein natürlichen Lebens verbergende Komposition zu gestalten wußte. Zur Ferienzeit ist ein Knabe, der in der Hauptstadt die Mittelschule besucht, in seiner schmucken Uniform in das väterliche Bauernhaus heimgekehrt, und zu erstem Willkommen überreicht man ihm den während seiner Abwesenheit geborenen jüngsten Sprößling der Familie, der mit großem Mißtrauen und geringem Wohlgefallen die Umarmung des fremden Bruders erträgt. Diesem feierlichen Begrüßungsakt wohnt natürlich die ganze Familie bei, und auch eine Magd tritt in scheuer Neugier in das Gemach, um wenigstens etwas von dem lustigen Schauspiel zu erhaschen. Eine Tiroler Dorfstube, wie sie damals, als das Bild gemalt wurde, nur wenigen bekannt war. Es waren noch geheime, nur einem Bauernsohne zum Studium erschlossene Winkel, und wenn auch, seitdem die Defreggerschen Bilder volkstümlich geworden sind, viele Hunderte von deutschen Malern nach Tirol gezogen sind, um „stimmungsvolle“ und „echte“ Interieurs zu malen, wenn auch heute ganze Schlösser und Bauernhäuser ihres ursprünglichen Schmuckes, ihrer Ausstattung mit alten Holzarbeiten, mit Wandgetäfel, Schränken, Truhen usw. gegen schweres Geld verlustig gegangen sind, um alle Weltteile damit zu beglücken, so werden dem ersten Maler Tirols immer noch genug heimliche Stätten bewahrt, in denen er und nur er allein seine Studien machen kann. Zu Anfang der siebziger Jahre floß ihm freilich noch alles in breiten Strömen zu. Einen so völlig von Touristen und Bergfexen freien Raum einer Sennhütte, wie sie der Schauplatz des „Balls auf der Alm“ bildet (1872; Abb. 20), wird man im Zeitalter der Rundreisebilletts und der Alpenvereine nur selten finden. Hier sind die Tiroler noch ganz unter sich. Ein altes Mandl, das aber noch fröhlich das Tanzbein schwingen kann, hat sich des hübschesten Mädels bemächtigt und schreitet selber zum Tanz voran, während seine Auserwählte sich noch lachend zu der Schar der Zuschauer wendet, die mit fröhlichen Gesichtern den Beginn des Schauspiels erwarten. Diese grundehrliche Heiterkeit, die niemals in Spottsucht oder gar in rohes Lachen ausartet, ist auch ein Grundzug Defreggerscher Kunst. Es kommt wohl gelegentlich zum „Aufbieten“ und „Trutzen“, aber niemals zu Brutalitäten. Auf diesem Bilde zeigt sich des Malers Wirklichkeits- und Natürlichkeitssinn noch weiter entwickelt. Er strebt nicht mehr ausschließlich nach schönen Linien und den Augen wohltuenden Rundungen in der Komposition. Es widerstrebt durchaus nicht mehr seiner Schönheitsdoktrin, daß der weit ausgestreckte linke Arm des tanzlustigen Alten gleichsam in starker Dissonanz durch die Luft fährt; denn sein Wahrheitsgefühl wollte diese ungemein charakteristische Gebärde um keinen Preis missen. Dem Schönheitssinn hatte er in den Gestalten der blitzsauberen Dearndln ohnehin reichlich Genüge getan. Mit welchem Fleiß der Künstler übrigens bei den geringsten Kleinigkeiten zu Werke ging, beweisen unter anderem zwei Studien nach Zitherspielern (s. Abb. 46 u. 47), die Defregger für dieses Bild mit den durch die Komposition gebotenen Abweichungen zum erstenmal verwertete.

Ungefähr um dieselbe Zeit wie der „Ball auf der Alm“ entstand „Das Preispferd“, ein Bild, zu dem Defregger das Motiv in Bozen gefunden hatte. Denn das Tiroler Volksleben interessierte ihn auch dann noch fast ausschließlich, als er in gerechtem Vertrauen auf seine künstlerische Kraft einen eigenen Hausstand begründet und sich in Schwabing bei München angesiedelt hatte. In Bozen hatte er eine Szene beobachtet, wie er sie auf jenem Bilde darstellt. Ein wackerer Ackergaul aus dem Dorfe hat das Glück gehabt, bei der großen Viehschau und dem Wettrennen auf der Münchner Theresienwiese, die eine Hauptnummer im Programm des Oktoberfestes bildet, prämiiert zu werden. Jetzt wird der preisgekrönte Sieger von dem Knecht, der sich um seine körperliche Pflege wohlverdient gemacht hat, mit roten Schleifen und Bändern stattlich aufgeputzt, durch die Dorfgasse geführt, wo er und sein Pfleger die Bewunderung der schnell

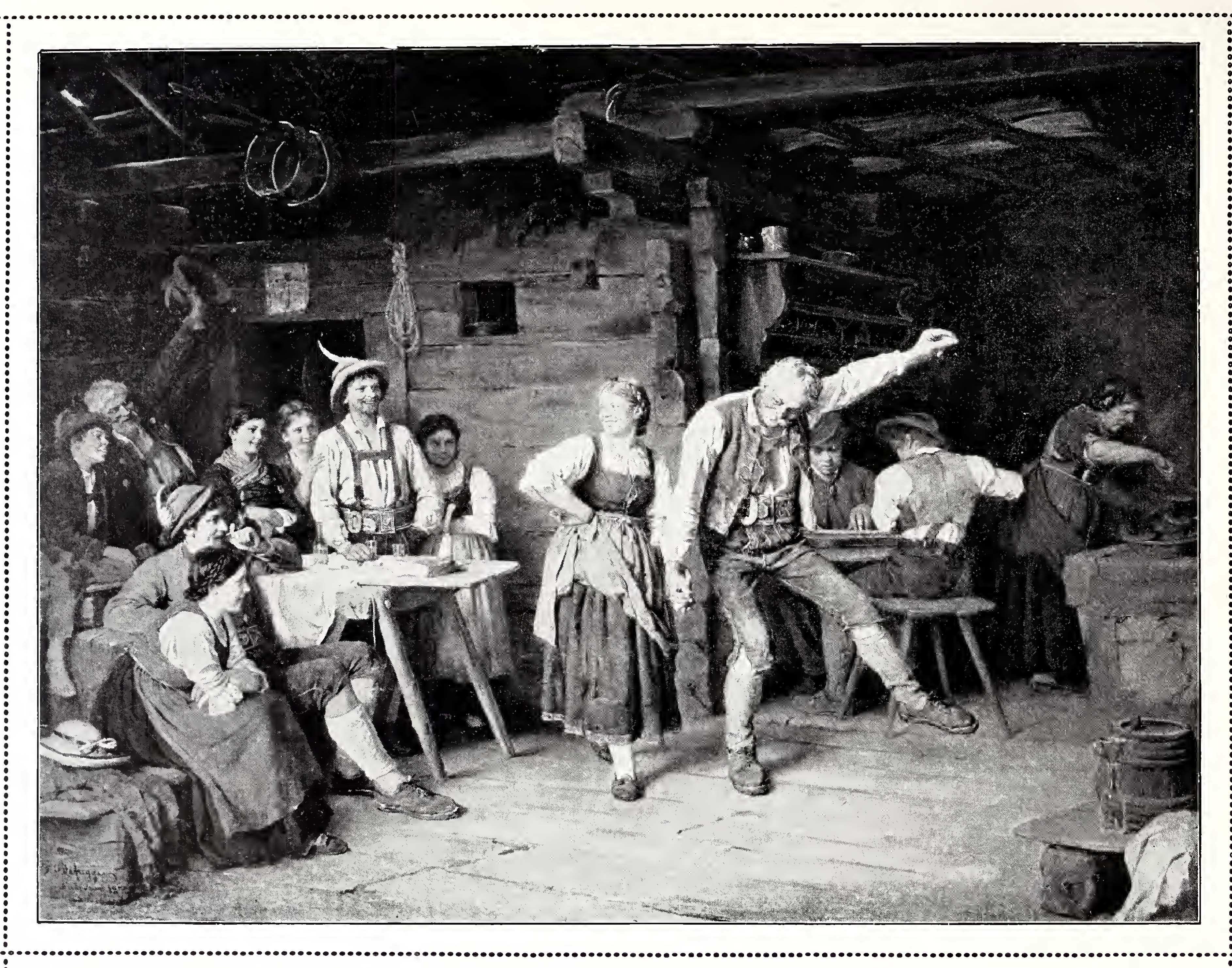


Abb. 20. Der Ball auf der Alm. 1872. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 18.)

herbeigeeilten Bewohner entgegennehmen, die freilich nicht ganz ungeteilt ist, da es dem im Hintergrunde auftauchenden Besitzer des Preispferdes auch nicht an Neidern fehlt.

Dies mit großer Sorgfalt und Liebe durchgeführte, an glücklich beobachteten Einzelheiten ungemein reiche Bild, der „Ball auf der Alm“ und „Die Brüder“ vertraten den Künstler auf der Wiener Weltausstellung von 1873, und mit einem Schlage wurde der einfache Tiroler zu einer Berühmtheit des Tages, deren Glanz beinahe den seines Lehrers Piloty verdunkelte, der damals seinen letzten großen Trumpf: „Thusnelda im Triumphzug des Germanicus“, ausspielte und dadurch zu heftigen Erörterungen für und wider Anlaß bot. Vor den Bildern Defreggers gab es keine Meinungsverschiedenheiten. Wir erinnern uns nur, daß man darüber stritt, ob das „Preispferd“ oder der „Ball auf der Alm“ das bessere Bild wäre. Die große künstlerische Leistung wurde durch eine goldene Medaille anerkannt.

Die Nachricht von dieser Auszeichnung traf den Künstler in einer Lage, bei der ihm jede Aufmunterung willkommen sein mußte. Im Jahre 1871 war er von einem heftigen Gelenkrheumatismus heimgesucht worden, der sich zuletzt so hartnäckig in den Füßen festsetzte, daß er vollständig gelähmt wurde. Gerade um diese Zeit war in ihm der Plan zu jenem schon eingangs erwähnten Altarbilde für die Kirche im heimatlichen Dölsach aufgestiegen, und zu der Ausführung dieses großen Werkes bedurfte es eines Gerüsts. Durch das Auf- und Niedersteigen verschlimmerte sich sein Leiden, und da die Münchner Ärzte ihm keine Besserung verschaffen konnten, beschloß er, einen längeren Aufenthalt in Bozen zu nehmen, in der Hoffnung, daß ihm das mildere Klima Heilung bringen würde. Obwohl er genötigt war, auf dem Sofa liegend zu arbeiten, war er keineswegs müßig. Dort entstanden sogar die Pläne zu jenen beiden Werken, die seinen Namen dem ganzen Land Tirol für alle Zeiten lieb und wert gemacht haben, zu dem „Letzten Aufgebot“ und der „Heimkehr der Sieger“. Zu Anfang des Jahres 1873 wußte er bereits so schnell und sicher zu gestalten, daß er das Bild der italienischen „Bettelsänger“ (Abb. 24) noch rechtzeitig für die Wiener Weltausstellung fertig brachte. Neben den drei obengenannten Bildern machte es einen geringeren Eindruck, weil man damals die Gegensätze zwischen Welsch- und Deutschtirol noch nicht so tief empfand wie heute. Die Bettler von damals, die sich in die mitleidigen Herzen der Tiroler hineingesungen und hineingestohlen haben, erheben jetzt immer begehrlicher ihr Haupt, und heute hat das Welschtum selbst in der guten deutschen Stadt Bozen so überhand genommen, daß die Deutschen sich ihrer Haut wehren müssen, um ihre Nationalität in alter kernfester Art zu erhalten. Diesen Gegensatz zwischen Welschen und



Abb. 21. Porträtstudie. Nach einem Ölbild. Etwa vom Jahre 1875. (Zu Seite 37 u. 66.)



Abb. 22. Das letzte Aufgebot. In der kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien. 1874.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 24 ff.)

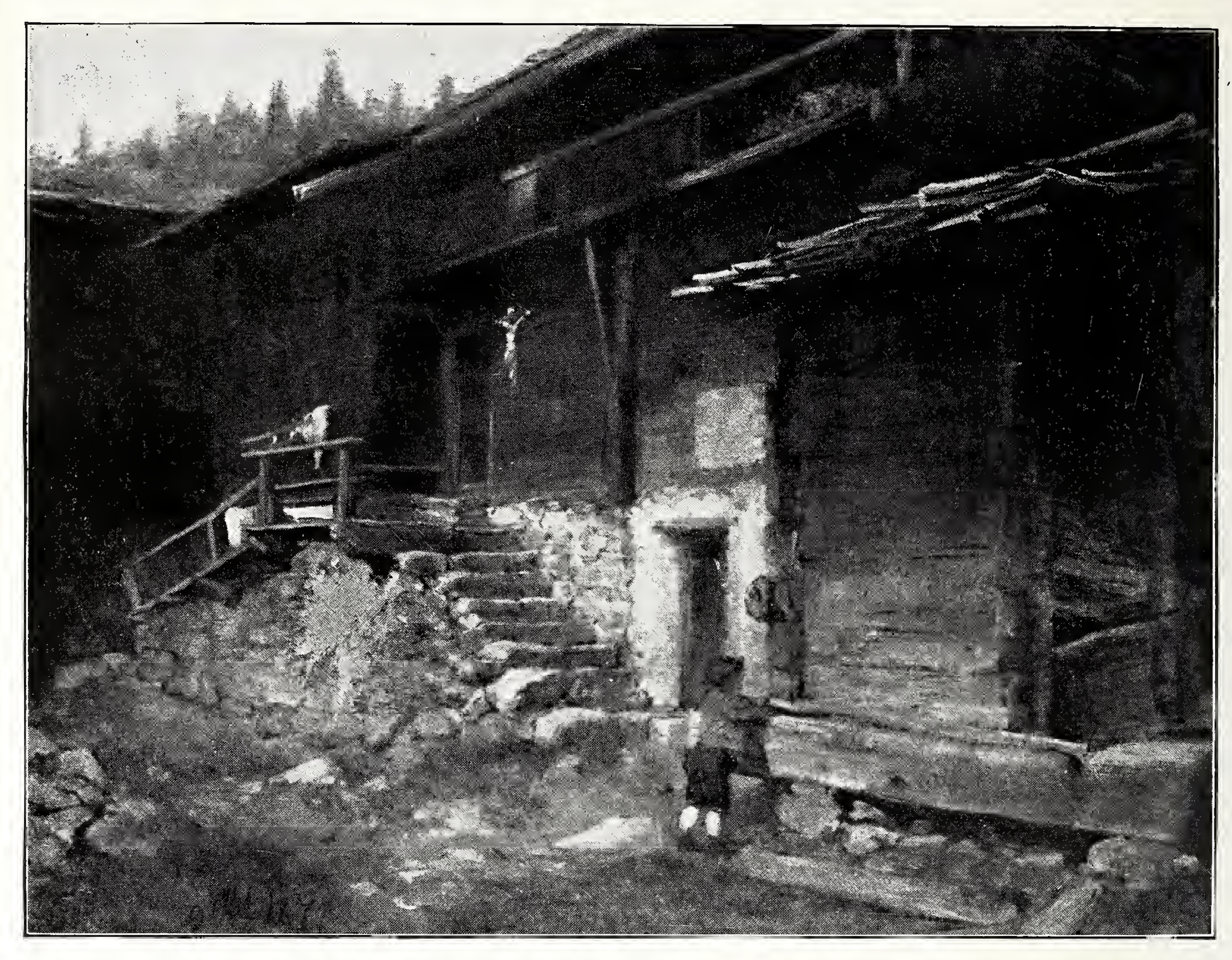


Abb. 23. Hofstudie aus Defreggers Heimat. 1877. (Zu Seite 102.)

Deutschen in Südtirol zum erstenmal lebendig veranschaulicht zu haben, ist abermals das Verdienst Defreggers.

Die Hoffnung, die der Künstler auf die Heilkraft der Bozener Luft gesetzt hatte, war lange Zeit vergeblich. Es wollte nicht besser werden, und in seiner Verzweiflung gab er einem alten Bauern aus seiner Bekanntschaft Gehör, der mit ihm eine „Baunscheidtkur“ vornahm. Der „Baunscheidtismus“, der in der modernen Heilkunde allmählich auch zu einer gewissen Anerkennung und Anwendung gelangt ist, wirkte auf Defregger so stark, daß er schon nach acht Tagen die freie Bewegung seiner Glieder wiedererlangte. Jetzt vermochte er sich wieder in vollen Zügen dem Genuß seiner Heimat hinzugeben, und mit der wiedergewonnenen Gesundheit wuchs auch seine künstlerische Kraft. Von neuem hatte er in seiner Heimat Wurzel gefaßt, und nach dem, was er in München in den Jahren 1870 und 1871 gesehen, erlebt und mitempfunden hatte, war es natürlich, daß auch in seinem Herzen die Erinnerung an den gemeinsamen Erbfeind aller Männer deutscher Rasse lebendig wurde und nach künstlerischer Gestaltung drängte. Das furchtbare Strafgericht der deutschen Heere über den Neffen Napoleons I. war die Erfüllung der heißesten Wünsche aller Tiroler, die durch die Überlieferung der Väter und Großväter von den Gewalttaten der Napoleonischen Söldner zu Anfang des Jahrhunderts und von der heldenmütigen Aufopferung ihrer Vorfahren gehört hatten; die von diesen in stetem Haß gegen das Franzosentum erzogen worden waren. Die Schlachten und Siege der deutschen Heere konnte Defregger nicht malen, weil er sie nicht mitgemacht hatte. Auch hätte eine Schilderung wilden Kampfgetümmels seiner ganzen künstlerischen Art widerstrebt. Er ist im Grunde, vielleicht ohne es zu wissen, ein Anhänger der Kunstlehre Lessings. Er sucht und findet den „fruchtbaren Moment“ immer vor oder nach einer Katastrophe, und in seinen Geschichtsbildern schildert er immer nur die letzte Zeit vor einer Entscheidung oder den je nach der Situation in Jubel oder in stummem Schmerz ausklingenden Moment nach einer Entscheidung.



Abb. 24. Die Bettelsänger. 1875. Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 20.)

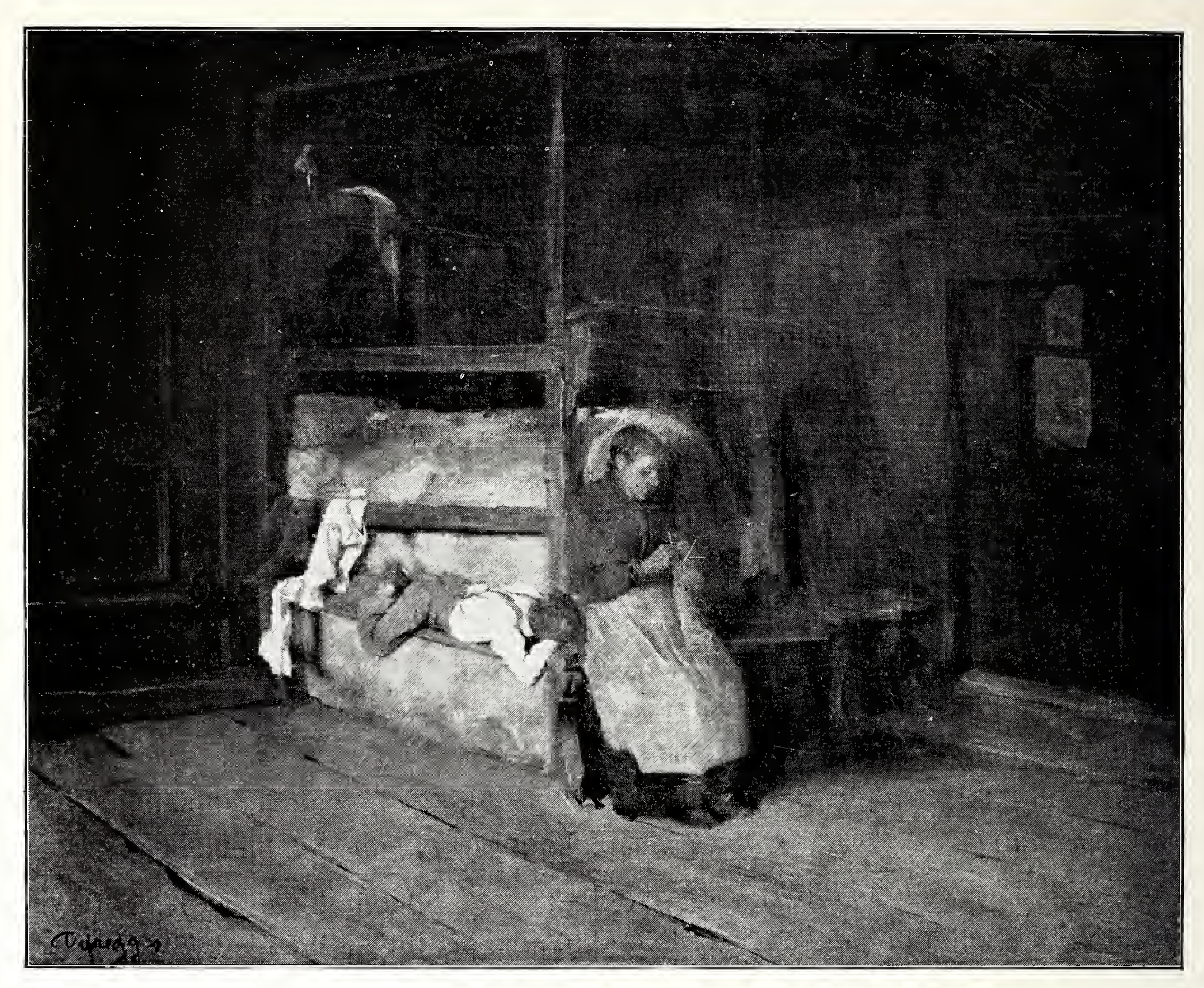


Abb. 25. Auf der Ofenbank. Ölstudie aus Defreggers Heimat. 1877. (Zu Seite 102.)

Noch während seines Aufenthalts in Bozen hatte er das „Letzte Aufgebot" (1874, im kaiserlichen Hofmuseum zu Wien) begonnen, die erste Tragödie aus dem Kriege der Tiroler gegen die französische Fremdherrschaft. Der Speckbacher-humoreske ließ der Künstler jetzt den bitteren Ernst folgen, den Schlußakkord des alten Heldenliedes, von dem man noch sagen und singen wird, solange die Tiroler Alpen ihre mit Eis und Schnee bedeckten Häupter gen Himmel strecken werden. Das letzte Aufgebot! Die Blüte der Jünglinge und Männer ist von der Übermacht der Franzosen niedergemacht worden; die andern, die den Kampf um die Freiheit nicht mit ihrem Leben bezahlten, hat man in die Gefangenschaft geschleppt. Vielleicht ist schon die Kunde von der Überwältigung des Passeier Wirts in das einsame Gebirgsdorf gedrungen, dessen große Gasse die letzten Mannen durchziehen, vielleicht lebt er aber noch in dem verborgenen Schlupfwinkel und hat noch einmal eine Botschaft an seine Getreuen gesandt. Jedenfalls wissen die Greise, die sich mit Sensen, Heugabeln, Äxten und anderen ländlichen Mordwaffen gerüstet haben — Stutzen gab es nicht mehr viele —, daß sie ihren letzten Gang machen. Aus ihren wie aus Stein gehauenen, wachsbleichen Gesichtern blitzt jenes unheimliche Leuchten stiernackiger Entschlossenheit, das kein Erbarmen kennt und auch keins fordert. Diese letzten Mannen kehren nicht wieder — so steht es in ihren Zügen geschrieben! Und zu diesem wackeren Männergeschlecht gesellen sich Frauen und Mädchen, die ebenso Heldinnen in ihrer Art sind. Kein Tränenfluß, kein empfindsamer Abschied macht die Männerherzen weich. Wortlos, finster, in sich gekehrt, von tiefem Groll durchglüht stehen sie mit ihren Kindern und Säuglingen vor ihren Hütten als deren letzte Hüterinnen. Ein stummer Händedruck, den ein Alter mit seiner Alten wechselt, noch einmal ein Blick aus dem einen Augenpaar



Abb. 26. Die Heimkehr der Sieger. In der Berliner Nationalgalerie. 1876.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 28.)

in das andere — mehr ist nicht nötig, und vorwärts geht es dem sicheren Tode entgegen (Abb. 22). Angesichts dieses zu furchtbarem Tun entschlossenen Gewalthaufens wird man an das alte Tiroler Volkslied von der Schlacht bei Spinges erinnert, worin die Männer singen:

Hebt's an die Kolben geschwind,
Schlagt ihnen auf die Grind,
Rennt's mit'n Griesbeil drein,
Denn g'schlachtigt mueß es sein.

Das Kolorit hat etwas Trübes und Schweres, einen bräunlichen Gesamtton, der der ganzen Komposition wie ein Bleigewicht anhängt. Vielleicht war Defregger, als er dieses Bild malte, noch nicht wieder in den vollen Besitz seiner Kräfte gelangt, vielleicht hat er aber auch beabsichtigt, die verzweifelte Stimmung, die den Auszug der letzten Helden in den heiligen Krieg beherrscht, auch im Kolorit zum Ausdruck zu bringen. Mit diesem todestraurigen Anblick hätten bunte, rot oder grün aufleuchtende Sonntagsgewänder schlecht zusammengestimmt. Desto mehr bietet er dafür in der Charakteristik der zahlreichen Figuren, von denen die fünf Männer, die die ersten Glieder des „Letzten Aufgebots" bilden, das Ergebnis zahlreicher Naturstudien sind. In ihnen hat Defregger den Typus des Alttirolers im Greisenalter vollkommen erschöpft, und wenn er auch in späteren Jahren noch zahlreiche fesselnde Charakterköpfe alter Männer nach der Natur gezeichnet und in Öl gemalt hat, wie z. B. im Jahre 1896 den Kopf eines weißhaarigen Greises und den bärtigen, frühgealterten, mit den in die Stirne wirr herabfallenden Haaren (Abb. 49 u. 93), so zeigt er in diesen Studien wohl eine feinere und gewandtere Technik in der Führung des Zeichenstifts oder des Malpinsels, aber an Kraft und Energie des Ausdrucks hat er die Greise vom „Letzten Aufgebot" nicht über-

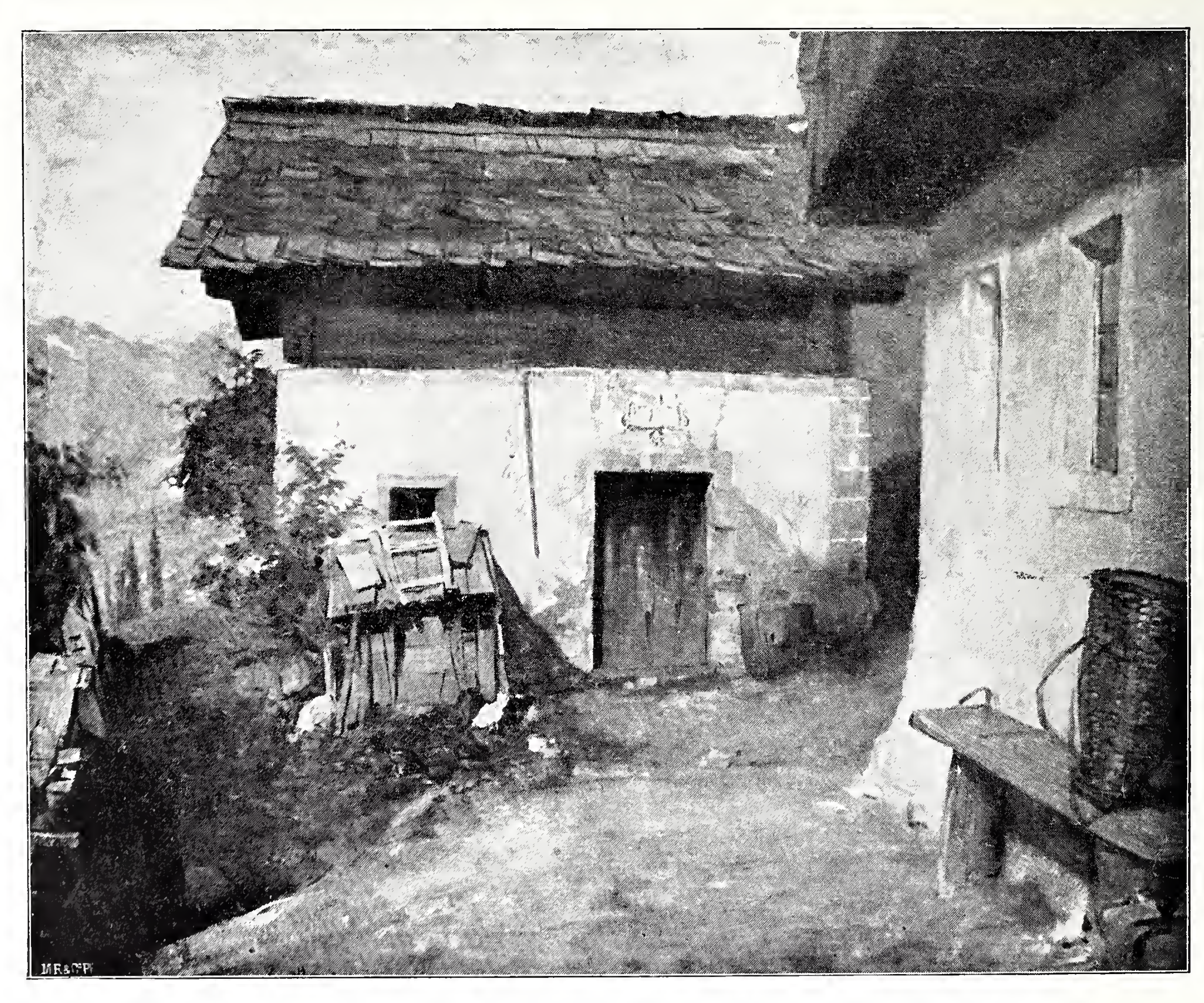


Abb. 27. Defreggers Geburtshaus (im Bilde rechts). Etwa vom Jahre 1877. Nach seiner Ölstudie. (Zu Seite 32 u. 90.)

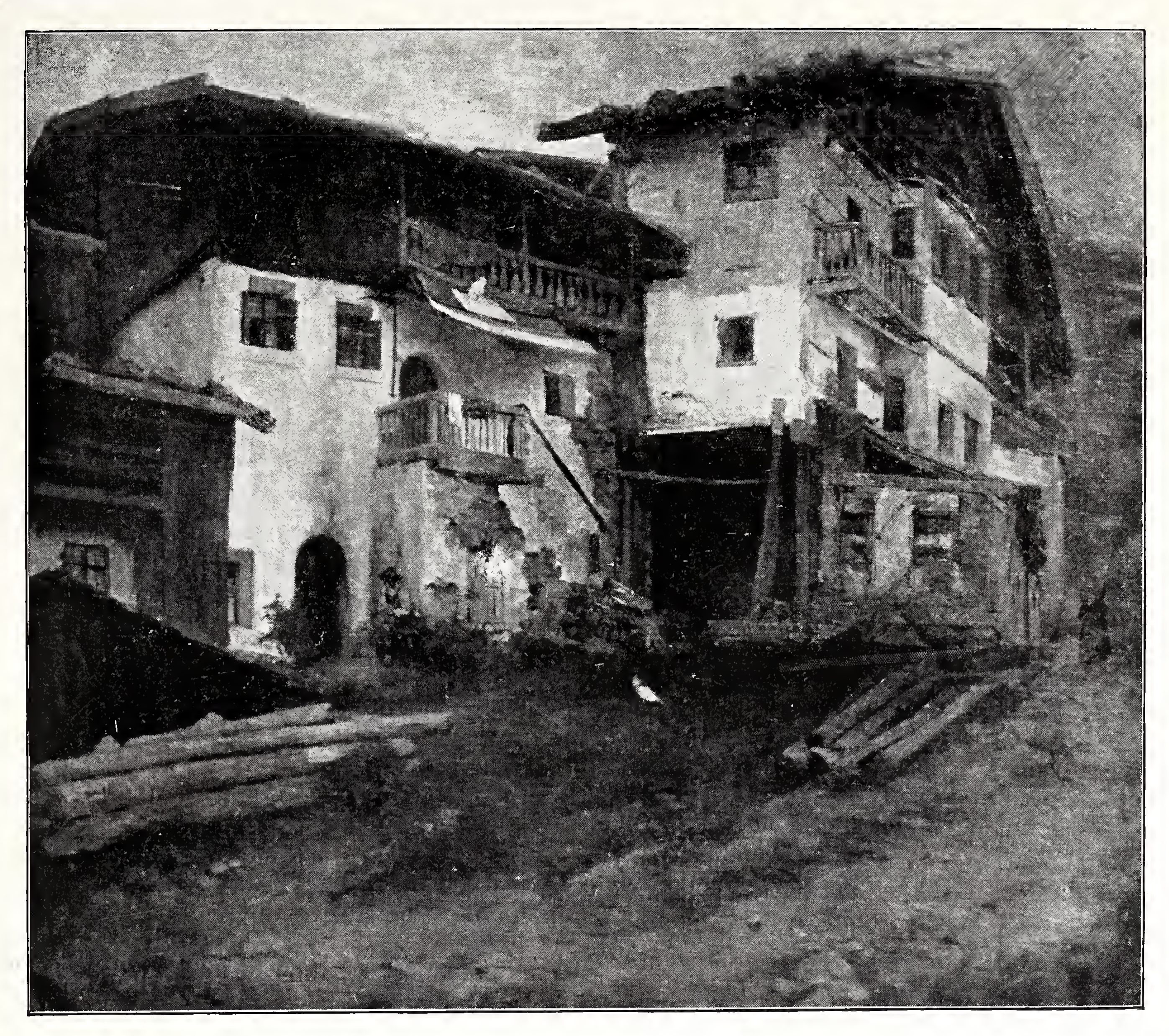


Abb. 28. Dorfgasse. Studie. 1871. (Zu Seite 32.)

troffen. Wie er damals mit sparsamen technischen Mitteln, eigentlich nur mit wenigen Strichen eine Physiognomie festhielt, zeigt z. B. die Studie zu dem an der Spitze des Zuges schreitenden Mann mit dem umgekehrten Stutzen auf der Schulter (Abb. 19). Was hat der Künstler aus dieser einfachen Studie gemacht! Wie gewaltig hat er den Ausdruck gesteigert! Wie blitzen diese Augen von mühsam verhaltenem Ingrimm, von heiligem Zorn! Man hat diese rastlos vorwärts stürmenden Männer, als das Bild zuerst seinen Siegeszug durch die großen Kunstausstellungen machte, spöttisch mit einer Hammelherde verglichen, die blindlings ihrem Hirten folgt, und in der Tat haben die Männer etwas „Schafsnasiges“ an sich. Das hat aber nur damals befremdet. Seitdem Tirol ein allen Deutschen vertrautes Land geworden ist, seitdem man seinen Männern und Greisen unter die breitkrempigen Hüte und in ihre faltigen, alternden Angesichter gesehen hat, aus deren runzliger Haut die langen Nasen mit den meist scharf gekrümmten Rücken weit herausragen, seitdem ist an die Stelle des Spotts ein Gefühl inniger Bewunderung für den Scharfblick unseres Künstlers und damit auch ein Gefühl der Ehrfurcht vor seinen Modellen getreten. Man würde heute, nachdem das Bild bereits historisch geworden, nicht einen Zug an diesem „Letzten Aufgebot“ anders wünschen — so tief haben sich diese Gestalten in unser Gedächtnis und Empfinden eingegraben.

Denselben Fleiß wie auf die Charakteristik der Figuren hat Defregger auf die Schilderung des Schauplatzes, auf die Häuser zu beiden Seiten der Dorfgasse, auf die Landschaft, die sich am Ende der Gasse ausdehnt, und auf die den Hintergrund abschließenden Berge verwendet. Er würde ein schlechter Kenner

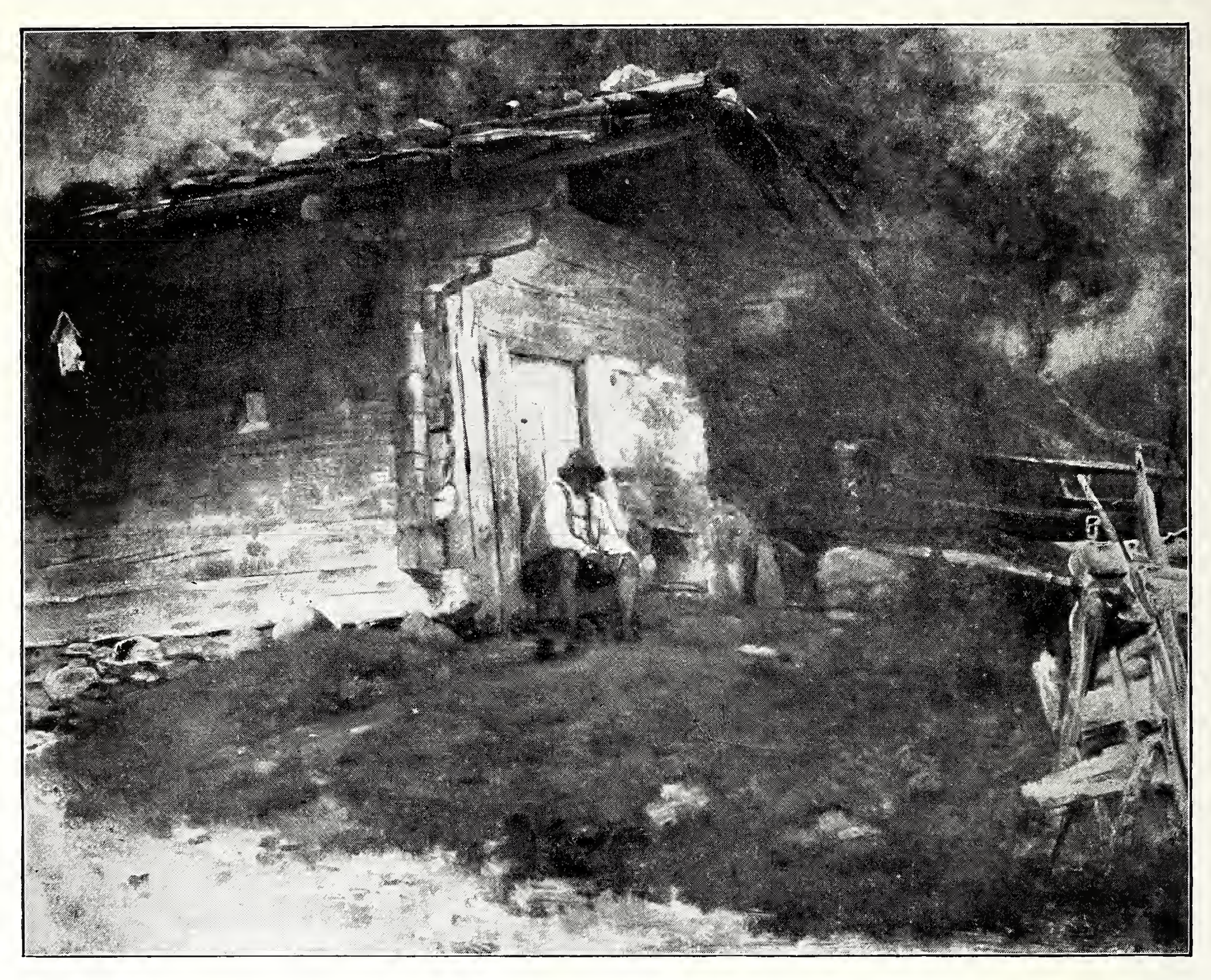


Abb. 29. Stall. Ölstudie. Etwa vom Jahre 1878. (Zu Seite 32.)

seines Tiroler Volkes sein, wenn er die Bevölkerung aus ihrer Umgebung herauslöste und sie dann nach den Regeln einer akademischen „Kompositionsklasse“ zu Bildern gruppierte. Für ihn sind diese Leute mit ihrem Boden, mit ihren Hütten und Häusern, mit ihren Viehställen und Almen und vor allem mit ihren Bergen auf das innigste verwachsen. Und mit derselben Liebe wie in die Menschen selbst versenkt er sich in alles, was sie angeht und umgibt, und in zahlreichen Ölstudien nach der Natur hat er von dieser Liebe zum Kleinen ein rührendes Zeugnis abgelegt. Was ihn immer frisch, wahr und aufrichtig erhält, ist eben, wie wir schon hervorgehoben haben, der alljährlich sich erneuernde Aufenthalt in seiner tirolischen Heimat und der beständige Verkehr mit der dortigen Natur, die er sich auch in seiner Münchner Werkstatt durch den allmählich gesammelten, reichen Studienschatz immer vergegenwärtigen kann.

Nicht minder reich und sorgfältig ist die architektonische und landschaftliche Umgebung auf dem berühmten Seitenstück zum „Letzten Aufgebot“, auf der 1876 vollendeten „Heimkehr der Sieger“ (in der Berliner Nationalgalerie; Abb. 26) durchgebildet. Es stellt eine Szene aus den verheißungsvollen Anfängen des Tiroler Aufstands dar, als die freien Söhne der Berge im ersten Ansturm noch einen Erfolg nach dem andern errangen, als der korsische Despot noch nicht einen großen Heerbann aufgeboten hatte, um ein kleines Bergvolk, das nur seine Unabhängigkeit schützen wollte, zu zerschmettern und vom Erdboden zu vertilgen. Nach einem glücklich errungenen Siege ziehen die wackeren Männer und Burschen mit den erbeuteten Fahnen und Kanonen, mit den gefangenen Grenadieren des Franzosenkaisers im Triumph durch das Dorf, jauchzend und unter dem Klang der Trommeln und Pfeifen. Wie bei den Schützenfesten schwingt der Fahnenträger tanzend und springend in der erhobenen Rechten das Landesbanner mit dem

tirolischen Adler, das er unversehrt aus dem blutigen Ringen heimgebracht hat. Aus den Seitengassen sind jung und alt herbeigeeilt, auf Söllern, Vorplätzen und Stiegen der Hauptstraße drängen sie sich, um die heimkehrenden, vielleicht auch nur zu neuem Kampfe hier durchmarschierenden Sieger zu begrüßen. Viele freundliche und liebevolle Blicke, auch mancher Händedruck werden gewechselt; im übrigen geht es aber doch ernst und feierlich zu. Bei den wohlhabenden Bauern, zu denen der feiste, nur freundlich lächelnde Traubenwirt vor seinem stattlichen Gasthaus an der linken Ecke des Bildes gehört, gedeiht die Begeisterung nicht über ein wohlwollendes, behäbiges Lächeln hinaus, als ob sie sagen wollten, daß die da unten nur ihre Pflicht und Schuldigkeit getan hätten, indem sie ihnen ihren wohlerworbenen Besitz vor den Franzosen retteten. Auch die blitzsaubern Madeln versteigen sich nur zu einem freundlichen Lächeln. Maßloser, stürmischer Jubel springt ebenso selten aus ihrem Temperament heraus wie eine Traurigkeit, die zum Herzbrechen führt. Solche Extreme sind, wenn sie vorkommen, Ausnahmezustände. Man erfährt davon auch zumeist nur aus Dorfgeschichten von Schriftstellern, die wohl die tirolische Landschaft, aber nicht die Menschen studiert haben. Defregger weiß dagegen von großen Leidenschaften und kleinen Sentimentalitäten nur wenig zu erzählen, wenn es sich um Frauen und Mädchen handelt. Er hat einmal eine Frau im Witwenschleier gemalt: die Frau sieht wohl traurig, doch nicht tief unglücklich aus, man hat bei ihrem Anblick durchaus nicht die Empfindung, daß sie ewig Witwe bleiben wird. Der Tiroler Menschenschlag ist, seinem Temperament nach, ein seltsames Gemisch aus Phlegma und Cholerik. Es liegt an der Lebensweise. Die Mädchen und die Frauen sind, wenn man der Sache auf den Grund geht, meist das geduldig tragende Lastvieh, das sich ruhig fügt, namentlich wenn Kindersegen eintrifft und die kleinlichen Sorgen ums

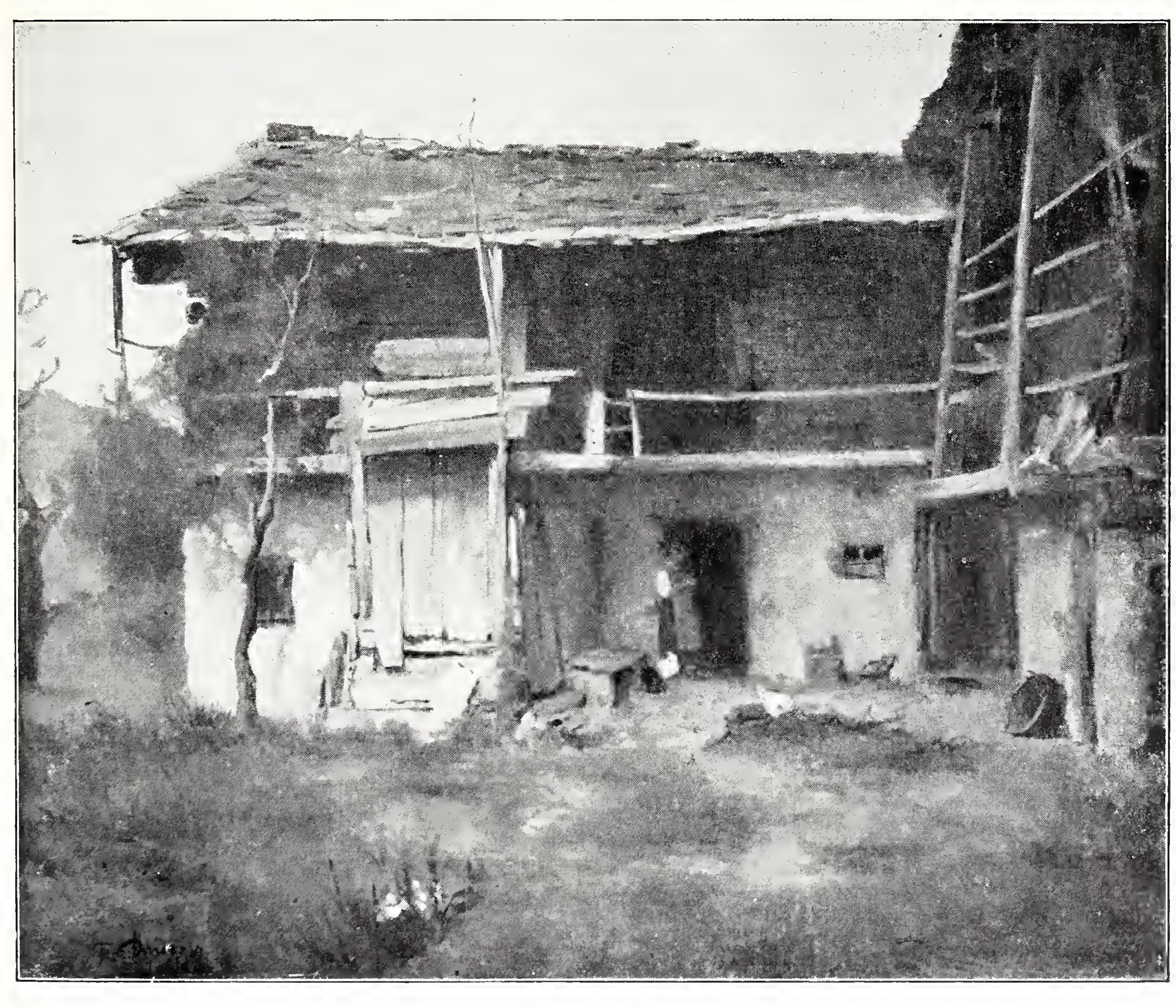


Abb. 30. Hofwinkel. Ölstudie. Etwa vom Jahre 1878. (Zu Seite 32.)

Leben, der Kampf um den Erwerb und die Mehrung des eingebrachten Gutes alle geistigen und moralischen Interessen beherrschen und daneben für nichts anderes Raum übriglassen. So war es von alters her, und neben den früh durch harte Arbeit, Entbehrungen und Mühsale gealterten Männern haben die Frauen, die einen gleichen, oft auch schwereren Kampf durchgekämpft haben, nichts an Schönheit und Liebreiz vor jenen voraus. Nur in der kurzen Jugendzeit, bevor der Bursche sich noch an sein Madl gebunden und auf Pfarrers Einspruch und bisweilen auch nach eigner Gewissensnot einen im Übermut geschlossenen Bund, an dem beide Teile oft genug schwer zu tragen haben, durch den Segen der Kirche geheiligt hat — in dieser Zeit überschäumender Jugendlust bricht bei den Tirolern das Temperament aus, bei den Südtirolern die Mischung von germanischem und italienischem Blut. Auch wohlhabende Bauernbursche streifen des Nachts in die Berge, um auf Wild zu pirschen. Sie gesellen sich ohne Skrupel zu den gewerbsmäßigen Wilderern, und die Jungen finden mit den Alten jederzeit Unterschlupf bei einer Sennerin, die in ihrer Almhütte Grenzjäger, Forstpolizeibeamte, Wilderer, Schwärzer und anderes Volk in gleicher Biederkeit bewirtet und, wenn es not tut, auch in einem verborgenen Winkel beherbergt. Mit derselben Zähigkeit, mit der die Tiroler einst gegen den Franzosenkaiser um ihre Freiheit gerungen haben, kämpfen sie seitdem um ihre Jagdfreiheit, und ohne Besinnen setzen sie ihr Leben ein, „um ein armselig Grattier zu erjagen“. Mehr als die Gebirgsnatur setzt ihnen dabei die Büchse der Forstwächter zu. Aber das Revier ist zu weit, ist nicht von den wenigen Beamten zu bewältigen, und so bleibt der heimliche Wildschütz, dem niemand etwas beweisen kann, immer noch ein ständiger Gast in den Hütten der Almerinnen.



Abb. 31. Briefleserin. Studie. 1878. (Zu Seite 46.)

Nur wer sich die Mühe nicht hat verdrießen lassen, durch die oft harte und rauhe Schale in den Kern der Tiroler Volksseele einzudringen, kann die Bilder Defreggers, namentlich aber seine zahlreichen Einzelstudien nach der Natur, mit vollem Verständ-

nis genießen. Das ist freilich nicht vielen gegeben, und es hat's auch keiner so leicht wie der gefeierte Maler, der nur leise anzuklopfen braucht, auf daß ihm aufgetan wird. Daß ihm gerade die „Heimkehr der Sieger" so trefflich gelang, erklärt sich zum Teil wohl auch aus der Stimmung, die ihn bei dem Gedanken an dieses Bild erfüllte: er selbst von schwerem, fast hoffnungslosem Siechtum genesen — und in München noch frisch die Erinnerungen an den Jubel, der die Heimkehr des siegreichen bayerischen Heeres bei seinem Einzug in die Hauptstadt umbraust hatte. Trotz den Schranken, die die Geschicke der Länder zwischen Bayern und Tirol aufgerichtet hatten, sind Tiroler und Oberbayern doch stammverwandt, und die Freude des einen wird vom anderen geteilt. Das hat auch Defregger empfunden, und so darf man denn mit vollem Recht die „Heimkehr der Sieger von 1809" als eine symbolische Huldigung für die Sieger von 1870/71 betrachten. Das Bild bleibt trotzdem ein echtes geschichtliches Dokument. Die Trachten der Vintschgauer, die Defregger mit Vorliebe wählt, weil sie seinen malerischen Sinn am meisten befriedigen, waren zur Zeit, da er zu malen begann, noch dieselben wie zu Anfang des vorigen Jahrhunderts. Sie sind auch heute noch die einzigen, die etwas von der alten Tiroler Farbenpracht, wenigstens die höchst wirksame Verbindung von Rot und Grün, beibehalten haben. Man begegnet ihnen noch häufig in Meran und Bozen und in der Umgebung dieser beiden Hauptorte im deutschen Teile Südtirols. Es muß leider gesagt werden, daß die Männer noch fester an der heimischen Tracht halten als die Mädchen und Frauen, und es wird nicht mehr lange dauern, bis Defreggers Bilder und das Museum

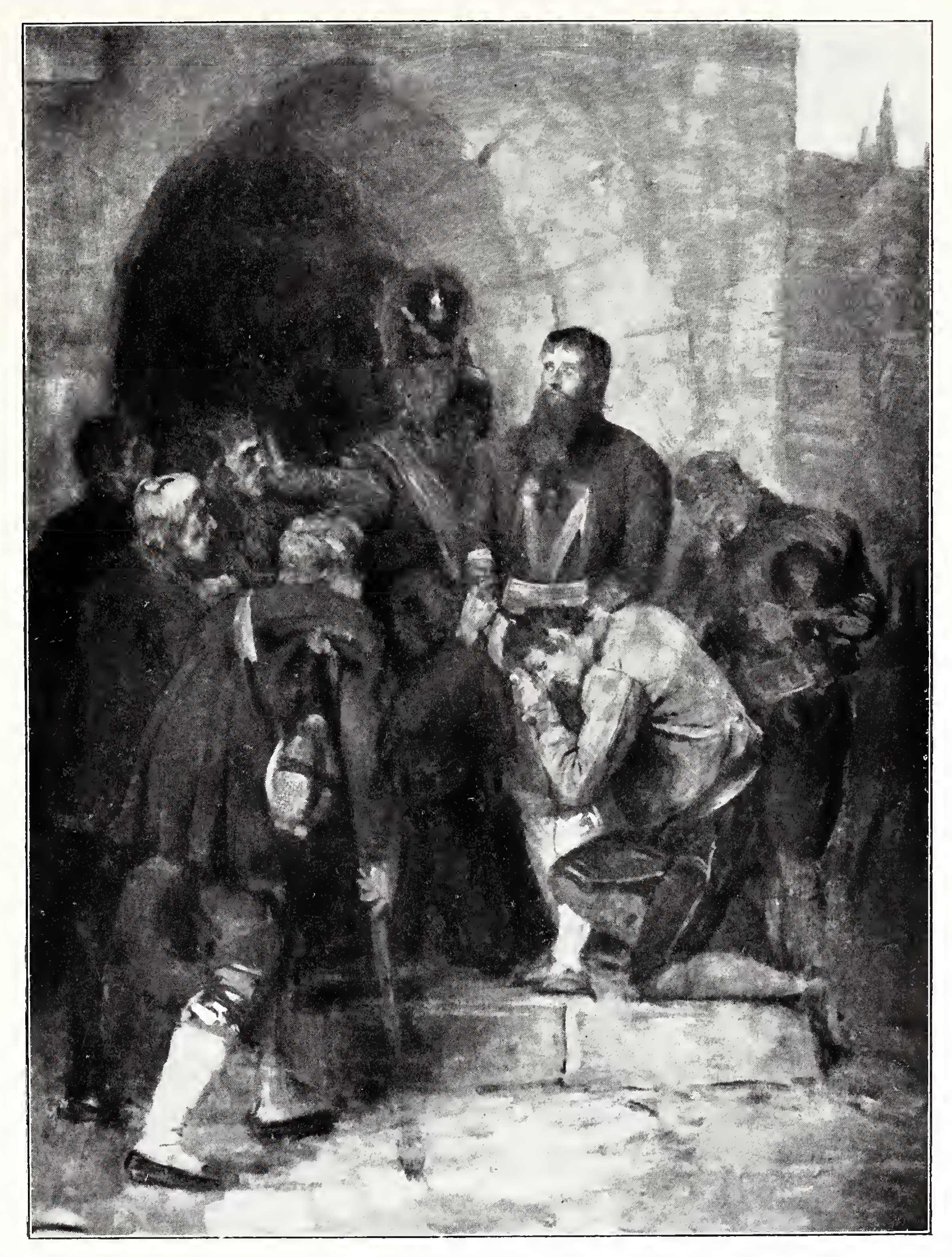


Abb. 32. Ölstudie zu dem Gemälde: „Andreas Hofers letzter Gang". 1878. (Zu Seite 41.)

in Bozen mit seinen lebensgroßen Kostümfiguren die einzige Quelle für diejenigen bieten werden, die die Landestrachten Tirols nicht bloß von den Konzert- und Salontirolern her kennen lernen wollen.

Besser als die Kleidung halten immer noch die alten Häuser stand. Wenn nicht ein spekulativer Gastwirt oder eine zur besseren Ausbeutung tirolischen Wein- und Fruchtsegens gegründete Aktiengesellschaft einen starken Einbruch in die trauten Winkel und Gassen einer der Hauptstädte macht, oder wenn die Regierung nicht ein Gerichts- oder Postgebäude oder eine Kaserne bauen läßt, bleibt alles beim alten. Eine Dorfgasse, wie sie auf Defreggers Bild von den heimkehrenden Siegern durchschritten wird, findet man noch heute an vielen Orten. Aus der reichen Studiensammlung, die uns der Künstler zur Verfügung gestellt hat, wählen wir zum Vergleich die Gasse mit den stark nach vorn geneigten Häuserfronten, offenbar eine Winkelgasse aus einer größeren Stadt, die sich von der Hauptgasse des Dorfs auf der „Heimkehr der Sieger" freilich dadurch unterscheidet, daß sie keineswegs den Eindruck der „Wohlhabenheit" der Bewohner macht (Abb. 39). Aus den in den Einzelheiten freilich oft verwahrlosten und zerstörten Häusern und Hütten hat sich Defregger für seine Geschichtsbilder den ursprünglichen Zustand Tiroler Wohnhäuser, bevor sie noch durch die Franzosenkriege verwüstet, ihre Besitzer verarmt waren, wiederherstellen müssen. Das war seine Gedankenarbeit. Durch welch reiches Material er sie unterstützt hat, lernen wir unter anderem auch aus unseren Abbildungen 27 bis 30, 37, 42 und 43 kennen. Mit Ausnahme der an letzter Stelle wiedergegebenen Studie, die den allen Besuchern Südtirols wohlbekannten Hof der Burg Runkelstein bei Bozen mit den berühmten Fresken aus Gottfried von Straßburgs Sang von Tristan und Isolt darstellt, sind sie sämtlich undatiert. Wenn man sie nach ihrer Technik beurteilen darf, scheinen sie sich auf mehrere Jahre zu verteilen, und Defregger erneuert ja auch, wie wir wissen, alljährlich seine Kunst durch eifrige Studien nach Land und Leuten. Jene Ansicht des Schloßhofes von Runkelstein hat er 1874 gemalt; also in jenem für ihn so bedeutungsvollen Jahre, als er mit vollen Zügen wieder das Glück der Gesundheit genoß. Bei allen diesen Studien ist ihm noch das Architektonische die Hauptsache. Nur auf der Studie (Abb. 42) tritt das Häuschen auf einsamer Bergeshöhe hinter seiner Umgebung etwas zurück. Die aber ist mit solcher Liebe und Sorgfalt, mit so feinem koloristischen Sinn durchgeführt, daß kein Landschaftsmaler von Beruf diesen Naturausschnitt besser, wahrer und zugleich einfacher hätte darstellen können. Solche und ähnliche Studien mußten voraufgehen, damit dem Künstler ein so meisterhafter Fernblick auf die beschneite Gebirgskette gelingen konnte, wie sie auf dem Bilde der „Heimkehr der Sieger" tief im letzten Grunde den Horizont abschließt. Ein wirklich großer Künstler muß alle Zweige seiner Kunst mit gleicher Liebe umfassen, er muß alle Register mit gleicher Meisterschaft beherrschen, wenn er das höchste Ziel seiner Kunst: die Wahrheit des Bildeindrucks, erreichen will. Auch als Landschaftsmaler hat Defregger an der goldenen Lebensregel „Rast' ich, so rost' ich" festgehalten und sich immer von neuem an der Pracht seiner Heimat ergötzt und erfrischt (Abb. 62 u. 83). So stammt z. B. jene köstliche Studie, die eine ganze Kette von Schnee und Eis blitzender Bergeshäupter vor unseren Augen entrollt, aus dem August 1886 (Abb. 58).

In der Zeit, die durch Defreggers erste Meisterwerke historischer Malerei begrenzt wird, in den Jahren 1874 bis 1876, entstanden noch mehrere Genrebilder aus dem Tiroler Familien- und Volksleben: das Tischgebet, das der Jüngste einer Kinderschar unter Beihilfe der Großmutter spricht (1875, im städtischen Museum zu Leipzig); das Strafgericht, das über einen Hund hereinbricht, der eine Gans totgebissen hat und nun vom Hausvater in Gegenwart der ganzen Familie verurteilt wird (unter dem Namen „Verbotene Jagd" im städtischen Museum zu Königsberg); die Wilderer in der Sennhütte, die mit der hübschen Sennerin lustig plaudern, unbekümmert um die finsteren Blicke ihres an der Wand



Abb. 33. Andreas Hofers letzter Gang. Im städtischen Museum zu Königsberg. 1878.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 41.)

lehnenden Verehrers; das „Bilderbuch“ und vor allem zwei Perlen Defreggerscher Kunst: „Der Besuch“, den zwei junge Bäuerinnen einer verheirateten Freundin abstatten, die ihnen mit freudigem Stolz im Beisein des nicht minder glücklichen Vaters ihr Erstgeborenes zeigt, und der „Zitherspieler“, ein junger hübscher Jäger, der in einem Bauernhause eingekehrt ist und vor zwei sauberen Dirnen seine Kunst zeigt (1875, in der kaiserlichen Galerie zu Wien). Dort die Verherrlichung des reinsten, innigsten Familienglücks; hier der traute, harmlose, von jeder rohen sinnlichen Regung noch freie Verkehr der frohen Jugend. Freilich scheint um den Zitherspieler herum bereits Amor sein Netz zu weben. Während die eine der Sennerinnen ihre ganze Aufmerksamkeit den schrill aufjubelnden Klängen der Schlagzither zuwendet, ohne dem Spieler einen Blick zu schenken, schaut ihre stille Gefährtin, die sich im Hintergrunde hält, verstohlen den schmucken Burschen an, und da sie sich unbeobachtet weiß, unterdrückt sie auch nicht den Zug des Wohlgefallens, der ihre Lippen umspielt.

In der Galerie weiblicher Schönheiten, die Defregger aus den Tiroler Dearndln zusammengestellt hat, nimmt diese Sennerin eine der vornehmsten Stellen ein. Sie ist, wenn wir uns richtig auf tirolische Rasse verstehen, bereits ein Prachtexemplar der Mischung germanischen und welschen Bluts, aber mit stärkerer Betonung des germanischen Elements. Mit den ganz echten Welschen, die in Südtirol ihr fanatisches Wesen treiben, mit den Irredentisten des Trentino, hat sich Defregger, soviel wir wissen, nur wenig oder gar nicht beschäftigt. Von wilder Leidenschaft, Haß, Neid, Bosheit und aufreibendem Kampf ist in seinem Lebenswerk überhaupt im Grunde niemals die Rede. In den Jahren, da die Reaktion gegen die Süßlichkeit und Herzigkeit in Kunst und Dichtung jene besondere Zärtlichkeit zu den unverbrauchten Motiven der Armut, des Unglücks, des Proletarischen herangerufen hatte, die man als „naturalistische“ Tendenz bezeichnete, hat man Defregger den Vorwurf gemacht, daß es solche Gestalten, wie er sie male, gar nicht mehr gebe, daß er ein Schönfärber und Romantiker sei. Nun, Defregger, der doch einen so großen Reichtum an Erfahrung hat wie kein anderer Maler, auch kein anderer Kenner des schönen Landes Tirol, hat sich beim Suchen nach der Wahrheit nun einmal für den Weg durch das Anmutige, Liebliche entschieden, und er hat auf diesem Wege ein großes Geleit gehabt. Trotzdem hat er das

Abb. 34. Treppenflur. Bozen. Ölstudie. 1879.
(Zu Seite 102.)



Abb. 35. Andreas Hofer in der Hofburg zu Innsbruck am 20. September 1809. Im Besitz des Kaisers von Österreich. 1879.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 42.)



Abb. 36. Porträtstudie. Nach einer Zeichnung. Aus den 70er Jahren.
(Zu Seite 37 u. 66.)

Charakteristische auch dann nicht vernachlässigt, wenn es „häßlich“ war. Aber die Studien nach der verkümmerten und dadurch häßlich gewordenen Natur waren ihm nur die notwendige Ergänzung zu Bildern, auf denen er Wahrheit und Schönheit vereinigen wollte. Wenn er wirklich, wie manche Theoretiker eine Zeitlang behaupteten, ein Schönfärber und „Idealist“ wäre — abermals ein böses Scheltwort! — würde sich in seinen Studien nach Frauen und Mädchen, die willig ihre Köpfe dem berühmten Landsmann dargeboten haben, am Ende doch ein leises Schwanken offenbaren. Aber wir sehen nichts davon. Im Gegenteil, je älter der Meister wurde, je mehr seine Kunst der malerischen Darstellung reifte, um so lebhafter ward sein Schönheitsdrang, und er fand in Tirol auch immer die Modelle, an denen sich sein geschulter Blick weiden konnte. Nur wenn man diese Studien, die der Künstler, dem Drängen der Kunsthändler nachgebend, oft zu Bildern ausgestaltet hat, in ihrer Gesamtheit überschaut, wird man der großen Mannigfaltigkeit in der Charakteristik der Individuen gewahr. Es sind nicht geputzte Modelle; aus jedem Resl, aus jedem Vreneli leuchtet vielmehr etwas Eigenes und Selbstbewußtes hervor. Defregger hat sich auch hierbei nicht mit einem Studienvorrat aus alten Mappen begnügt. Jedes Jahr entdeckte er etwas Neues und Anziehendes, nicht bloß in Tirol, sondern gelegentlich auch in München, wenn sein innerer Trieb nach einem Stück heimischer Natur verlangte, die er im Augenblick nicht erreichen konnte. Bei einer solchen Arbeit hat ihn ein Photograph angetroffen, dem wir den Einblick in seine Werkstatt verdanken (Abb. 92). Das Mädchen, das vor dem Künstler auf dem Podium sitzt, ist freilich nichts weniger als anziehend. Wenn es ein Kind Tirols ist, so hat es jedenfalls in der großen Stadt bei harter Arbeit viel von seiner Rasse, noch mehr von seiner Heiterkeit verloren. Defregger hat diesen Verlust in seiner Nachbildung wiederhergestellt und aus einem stumpf und gefühllos gewordenen Wesen eine nachdenkliche, empfindsame Tirolerin gemacht. So mag er es mit vielen seiner Studien gehalten haben. Er hat das Gesehene wohl immer um einen Ton höher und reiner gestimmt; aber er hat sicherlich immer die Schönheit

aus der Wahrheit oder auch das Ideal aus einer Menge von Naturwahrheiten herausgeholt. Den Weg dazu hat er durch eine Fülle von Studien gefunden, die er meist nach der Natur mit dem Zeichenstift, seltener in flüchtigen Ölskizzen gemacht hat. Als sehr bald seine historischen Gemälde und seine Genrebilder auf dem Kunstmarkt einen Preis errangen, der nicht jedem Kunstfreunde, der etwas Tirolisches haben wollte, erschwinglich war, ließ sich Defregger, wir wir schon erwähnt haben, von den drängenden Kunsthändlern bewegen, viele dieser Studienköpfe nach hübschen Dirnen im Sonntagsstaat bildmäßig durchzuführen. Aus diesen und seinen Zeichnungen ist die Galerie zusammengestellt, die wir unseren Lesern vor Augen führen (Abb. 25, 36, 40 bis 41, 78 u. 79, 81, 89, 97 bis 99, 101 u. 102, 104). Es ist, da ein naheliegender Vergleich mit dem Wein hier sicherlich gestattet ist, die Summe aus dem Edelgewächs der Tiroler Mädchen. Wir finden diese und ähnliche Typen in allen Bildern Defreggers aus dem Volksleben seiner Heimat. So will er seine Landsleute den Blicken der Nachwelt überliefern, und es ist zu befürchten, daß die Defreggerschen Bilder und Studien das letzte Zeugnis von dem Hineinragen des alten wackeren Geschlechts, vor dem einst Napoleons Horden weichen mußten, in unsere Zeit ablegen werden.

Ganz abseits von dem Schaffensgebiet, auf dem sich Defregger in den Jahren 1872 bis 1876 in reger Tätigkeit, anfangs trotz seiner Krankheit, bewegte, steht das schon erwähnte Madonnenbild, das der Künstler für die Kirche in dem Dorfe Dölsach, bei dem sein Geburtsort Stronach eingepfarrt war, ausgeführt hat (Abb. 14). Für solche Bilder war dem Tiroler die venezianische Malerei, deren letzte Ausläufer er in den Kirchen des Pustertals und in den benachbarten, halb oder ganz italienischen Dolomitengegenden kennen gelernt hatte, das Ideal. Die Figur der thronenden Madonna ist sicherlich nicht ohne den Einfluß der Madonna von Castelfranco, des berühmten Meisterwerkes Giorgiones, entstanden, das Defregger, wenn nicht durch eigene Besichtigung des Originals, so doch durch Abbildungen oder durch die treffliche Kopie in der Schackschen Galerie in München kennen gelernt hat. Nach den Mitteilungen Pechts hat Defregger seine erste italienische Reise erst zu der Zeit ausgeführt, als er die Lokalstudien zu seinem

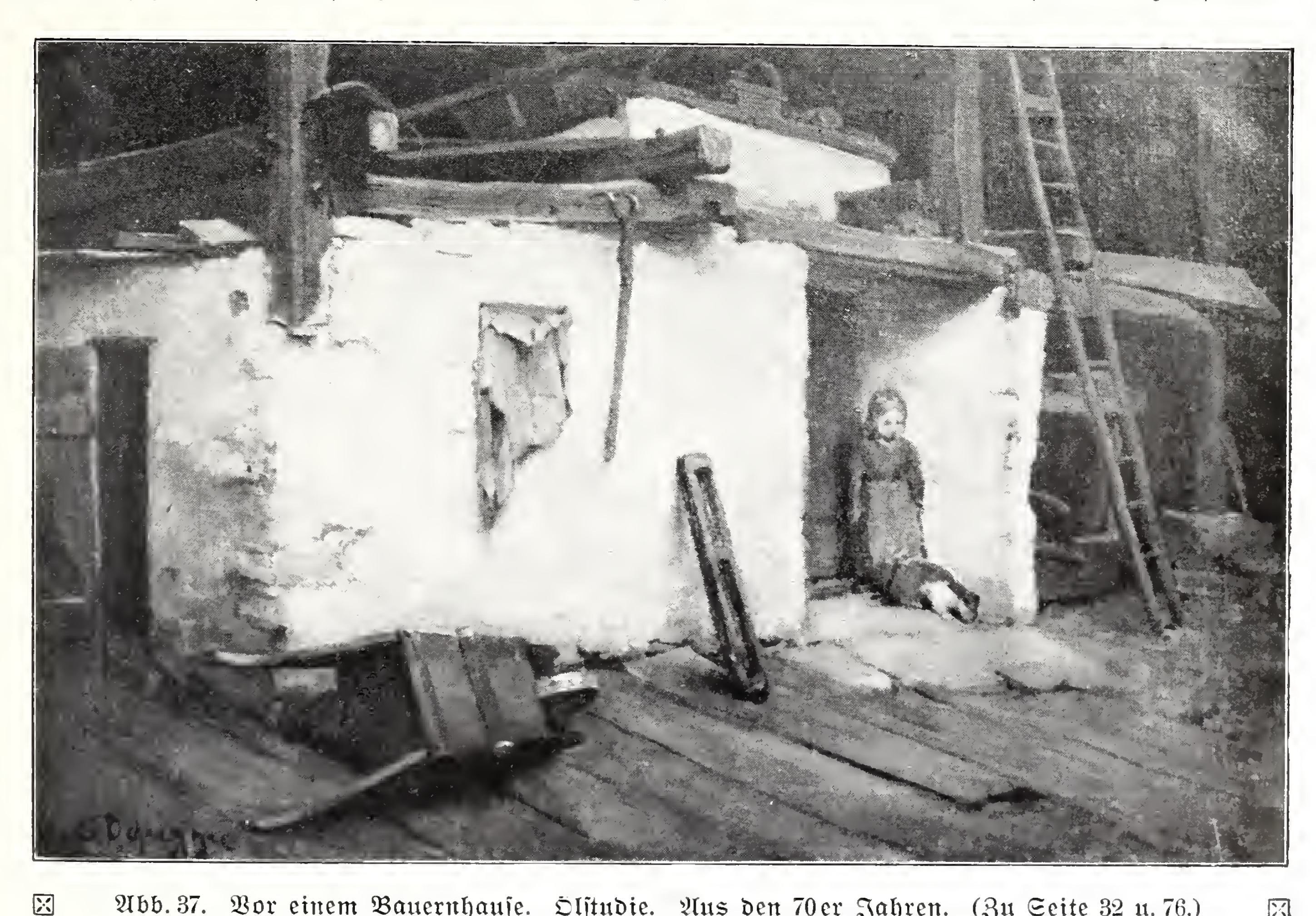


Abb. 37. Vor einem Bauernhause. Ölstudie. Aus den 70er Jahren. (Zu Seite 32 u. 76.)

großen Geschichtsbilde „Andreas Hofers letzter Gang“ machte und dabei über Mantua bis nach Rom ging. Die heilige Familie für Dölsach ist aber, wie die Jahreszahl auf dem Original lehrt, bereits 1872 in München vollendet worden, und, wie oben schon erwähnt wurde, hat die mit vielen Schwierigkeiten verbundene Arbeit viel zur Verschlimmerung seines Leidens beigetragen, dessen erste Anzeichen sich damals schon stark fühlbar machten. Wie eng sich aber auch Defregger in dem Aufbau der ganzen Komposition, in den Typen der Madonna und des Nährvaters Joseph, dessen Gewerbe das unten lehnende Winkelmaß andeutet, in der Anordnung der in majestätischen Falten herabfließenden Gewänder und in der metallenen Vase mit dem hoch emporragenden Lilienstengel an seine venezianischen Vorbilder gehalten hat — in dem Ausdruck der drei Köpfe ist er doch ganz und gar der Germane geblieben, der aus der innersten Tiefe seiner Empfindung schöpft und die heiligen Personen den Andächtigen menschlich nahe bringt. Das Bild ist bald nach seiner Vollendung nach Dölsach gekommen und darum weiteren Kreisen nicht bekannt geworden. Es hätte wohl auch keine große Beachtung gefunden, da Defreggers Name damals noch wenig bekannt war. Als es dann nach Jahren, nachdem sein Schöpfer ein berühmter Mann geworden, durch photographische und Holzschnittnachbildungen weit verbreitet wurde, erkannte man diese köstliche Perle Defreggerscher Kunst erst in ihrem vollen Wert.



Abb. 38. Tiroler Knabe. Aus den 70er Jahren.
Photographie-Verlag der Photographischen Union in München.
(Zu Seite 66.)

Es ist auffallend, daß der Künstler nach dieser glänzenden Schöpfung nicht öfter auf das religiöse Gebiet zurückgegriffen hat. Vielleicht wollte er mit Absicht nicht die Zahl der landläufigen „Hol'genmaler“ vermehren, deren Erzeugnisse bei jedem künstlerisch empfindenden Menschen, der Tirol durchwandert, mehr Schauder als Freude erregen und darum auch in Malerkreisen nicht in gutem Geruch stehen. Nur noch einmal hat er, vierzehn Jahre nach jener ersten, eine Madonna gemalt, die, ganz in weiße Schleier und Ge-

wänder gehüllt, mit dem Kinde in den Armen auf Wolken schwebt. Der inzwischen zum Meister gereifte, von allen fremden Einflüssen frei gewordene Künstler bot aber in dem Kopfe (Abb. 55) keine Nachbildung eines italienischen Motivs mehr, sondern etwas ganz und gar Germanisches, einen seiner herrlichsten Frauentypen, den er nur etwas ins Majestätische, ins Göttliche gesteigert hatte.



Abb. 39. Gasse in einem tirolischen Städtchen. Ölstudie nach der Natur. Aus den 70er Jahren. (Zu Seite 32.)

Nach den großen Erfolgen, die Defregger mit dem „Letzten Aufgebot" und der „Heimkehr der Sieger" errungen, faßte er den Entschluß, den Heldenkampf der Tiroler gegen die französischen Unterdrücker in einem Zyklus von Gemälden darzustellen, auf denen auch die einzelnen Helden, die Führer und Rufer zum Streit, zu der ihnen gebührenden Geltung kommen sollten. Vor allen der populärste dieser Helden, die Seele und unermüdliche Triebkraft des ganzen Kampfes: der Sandwirt von Passeier. Er begann dabei wieder mit dem Ende, weil der heldenmütige Untergang Hofers im Tiroler Volksgemüt den stärksten Eindruck hinterlassen hat und die Erinnerung an den schmählich gemordeten Helden noch heute, trotz aller Entartung und Verflachung des Volkscharakters, jedem Tiroler das Blut zum Wallen treibt. Bevor sich der Künstler an diese Aufgabe machte, deren Lösung er sich im großen Stil der Geschichtsmalerei gedacht hatte, vollendete er noch einige Genrebilder: eine Humoreske, die „Brautwerbung", die ein seiner Sache im voraus sicherer Großbauer für seinen körperlich strammen, aber geistig anscheinend nicht gerade hochbegabten Sohn bei einer mit drei Töchtern gesegneten Witwe unternimmt, dann eine Tiroler Wirtshausszene, auf der zwei kräftige Burschen mit sehnigen Armen die beliebte Volksunterhaltung des „Faustschiebens" auf einem Tische unter gespannter Aufmerksamkeit der Zuschauer treiben, und der „Abschied von der Sennerin", wieder eines der Hauptstücke Defreggerscher Kunst, das wie ein Solitär in einer Schnur von Edelsteinen prangt (1877, in



Abb. 40. Studienkopf. Nach einem Ölbilde. Aus den 70er Jahren. (Zu Seite 37 u. 66.)

der Dresdner Galerie). Ein Trupp von Jägern hat Einkehr bei der lieblichen Almerin gehalten, und beim Aufbruch sind noch zwei zurückgeblieben, um einen besonderen Abschied zu nehmen: ein hagerer Alter, dem die lachende Sennerin beide Hände in die schwielige Linke gelegt hat, und ein junger Jägersmann, der schlau abwartet, ob nicht zuletzt noch ein Busserl für ihn abfällt. — Eine „Brautwerbung“ unter Bauersleuten ist ein so dankbares Thema, daß Defregger es noch später zweimal (1889 und 1895) behandelt hat, zuletzt in einer ernsten Form, die beinahe schon auf eine tragische Dorfgeschichte vorbereitet. In das dürftige Stüblein armer Leute ist ein reiches Bauernpaar mit seinem Sprößling getreten, um für diesen um das lichtblonde Mädchen zu werben, das mit abgewendeten Blicken auf der Bank am Kanonenofen sitzt. Ihr gegenüber sind Vater und Mutter bemüht, der Tochter die Vorteile der Verbindung auseinanderzusetzen. Aber noch regt sich in dem lieblichen Antlitz der schmerzvoll, wie geistesabwesend in die Leere blickenden Dulderin kein zustimmender Zug. Und der brünette Bursche, der hinter ihr angstvoll der Entscheidung harrt, empfiehlt sich nicht allein durch seine irdischen Güter, sondern auch durch sein hübsches Äußere. Das weiß auch seine behäbige Mutter ganz genau, deren Angesicht sich schon in harte, zornverkündende Falten zieht, weil die stolze Frau zu lange warten muß.

Das „Faustschieben“ hatte Defregger für die Pariser Weltausstellung von 1878 gemalt. Er hat wohl nicht viel Zeit darauf verwenden können, weil der Beschluß, von Deutschland aus diese Weltausstellung wenigstens mit Werken der bildenden Kunst zu beschicken, erst in letzter Stunde gefaßt worden war. Die malerische Ausführung des Bildes bleibt jedenfalls hinter der Kraft und Wucht in der Charakteristik der beiden Kämpfer zurück, und das Bild hat denn auch in Paris, wo man mehr auf die technische Durchführung als auf den thematischen Gehalt eines Kunstwerks sieht, nur einen geringen Eindruck gemacht. Außerdem

war den Franzosen damals Tirol ein unbekanntes, jedenfalls nicht der Beachtung würdiges Land, und das hat sich auch bis heute noch nicht geändert, da die Franzosen unter den fremdländischen Besuchern Tirols am spärlichsten vertreten sind.

In jenem Jahre 1878, das der deutschen Kunst in Paris nur eine frostige, diplomatisch-höfliche Anerkennung brachte, in der nicht von der Regierung beeinflußten Presse und bei der großen Masse des Volkes ihr sogar eine Menge hämischer Bosheiten eintrug, vollendete Defregger sein erstes großes Hoferbild: die Schilderung des Augenblicks, da der Held von seinen Getreuen, die mit ihm nach Mantua in die Kasematten der Festung geschleppt worden waren, den letzten Abschied nimmt. Der Vollendung des Bildes, das zuerst auf der Berliner Kunstausstellung des Jahres 1878 vor der Öffentlichkeit erschien, und das jetzt unter dem Namen „Andreas Hofers letzter Gang" im städtischen Museum in Königsberg hängt (Abb. 33), sind, wie schon erwähnt, mühsame und eingehende Studien voraufgegangen. Zunächst hatte der Künstler im Jahre 1876 gemeinschaftlich mit dem trefflichen Bauernmaler Kurzbauer und dem Griechen Gysis, der damals ebenfalls Szenen aus seiner Heimat, aber auch aus dem bayerischen Volksleben malte, eine Reise nach Mantua gemacht, um dort eine Studie der Örtlichkeit, insbesondere des Festungstores, aus welchem Hofer zu seinem letzten Gange auf den Hof heraustrat, anzufertigen. Dabei mochte es sich ihm von selbst ergeben haben, die ganze Komposition, im Einklang mit dem hohen Festungstor, das den Hintergrund einnahm, als Hochbild zu gestalten. Nachdem er aber diese Komposition in den Hauptgruppen skizziert hatte (Abb. 32), empfand er bald, daß die Gestalt Hofers nicht so machtvoll aus ihrer Umgebung heraustrat, wie es sich für den todesmutigen Helden ziemte. Er änderte die Komposition vollständig um, schnitt den Torbogen ab, und dadurch gelangte er zu dem Breitbilde, auf dem der Held die Hauptperson ist, der seine ganze Umgebung körperlich wie geistig überragt. Vielleicht erscheint auf keinem zweiten Bilde Defreggers die Komposition so wohl berechnet und abgewogen wie auf diesem, und diese Eigentümlichkeit hat wohl dazu beigetragen, daß der erste Eindruck des Bildes auf manche Beurteiler etwas theatralisch wirkte, daß man ein von der Hand eines kundigen Theaterregisseurs gestelltes „lebendes Bild" vor sich zu sehen glaubte. Um so natürlicher, ergreifender und wahrer wirkte dagegen die gewaltige Kraft der Charakteristik in dem Antlitz des dem Tode mit feierlichem Ernste, aber stolz erhobenen Hauptes entgegengehenden Helden sowohl als ganz besonders in den Köpfen seiner alten und jungen Kampfgenossen, die sich, zum Teil verwundet, herbeigeschleppt haben, um von dem geliebten Führer den letzten Abschied zu nehmen. Während sich die älteren in dumpfem Schmerze in ihr trauriges Geschick ergeben, greift ein junger Waffengenosse entsetzt an den Kopf, als vermöge er das Grausige nicht zu fassen.



Abb. 41. Porträtstudie. Aus den 70er Jahren. (Zu Seite 37 u. 66.)



Abb. 42. Ein Bauernhaus auf der Höhe. Ölstudie. Etwa vom Jahre 1880. (Zu Seite 32.)

Vielleicht mit der Absicht, in diesen letzten Akt des „Trauerspiels in Tirol“ keinen fremden Mißklang hineinzubringen, hat der Künstler die rechts im Hintergrunde an der Mauer der Zitadelle wartenden Grenadiere Napoleons in unsicherem Halbdunkel etwas skizzenhaft behandelt. Aber gerade durch die nur flüchtige Andeutung des kommenden Ereignisses wird die Tragik des dargestellten Moments noch erhöht. Es ist wieder, wie es Defregger auf Bildern, die nicht die stille Behaglichkeit des Daseins, das Gegenständliche schildern, liebt, der letzte, peinvolle Augenblick vor einer großen Entscheidung, vor einer drohenden Katastrophe.

Im Gegensatz zu dieser Tragödie mutet ein im folgenden Jahre gemaltes Bild, dessen Mittelpunkt wiederum der Tiroler Volksheld bildet, wie eine freundliche Idylle an. Diesmal erscheint der Wackere auf der Höhe seiner Erfolge, im Glanze des frisch erkämpften Ruhmes, in einem prunkvollen Gemach der Hofburg zu Innsbruck, wo er den Abgesandten seines Kaisers empfängt, der ihm ein Handschreiben des dankbaren Monarchen und eine goldene Gnadenkette überreicht. Noch tiefer als auf dem „Letzten Gang“ hat Defregger den Charakter und die ganze Eigenart Hofers auf diesem Bilde erfaßt, das dem Kaiser Franz Joseph von Österreich von seinen Geschwistern zu seiner silbernen Hochzeit (24. April 1879) als Geschenk dargebracht worden ist (Abb. 35). Hier sehen wir den stiernackigen, aber von Natur sehr argwöhnischen Bauern vor uns, der mit unverhohlenem Mißtrauen auf das Geschriebene blickt, das ihm der Wiener Abgesandte mit der süßlich lächelnden Miene eines Höflings überreicht, der gewohnt ist, Gnadenbeweise von allerhöchster Stelle mit einem Ausdruck des Entzückens beantwortet zu sehen. Hofer war dergleichen nicht gewohnt, und bis zur Zeit, wo er die Auszeichnung empfing — am 20. September 1805 — hatten die Entschlüsse des Kaisers, freilich unter dem Drucke der äußeren Verhältnisse, so oft gewechselt,

daß es begreiflich ist, wenn der Tiroler jede neue Botschaft des Monarchen nur mit zögernder Befürchtung entgegennahm. Auch die engeren Gefährten, die um ihn herum den Kriegsrat und zugleich die Zivilverwaltung bilden, empfinden über die Sendung keinen übermäßigen Enthusiasmus. Scharf prüfende Vorsicht, ein Anflug von Ironie und kühle Zurückhaltung — das sind die Gefühle, die die Versammelten erfüllen, unter denen auch ein Priester nicht fehlt. Und das ist ein anderer feiner Zug, den Defregger zur Charakteristik Hofers benutzt hat. Der Sandwirt war nicht nur ein schlauer und mißtrauischer Mann, sondern auch ein blindergebener Diener seiner Kirche, und die Geistlichen haben während der kurzen Zeit seiner Tätigkeit als Führer und „k. k. Oberkommandant von Tirol" einen starken Einfluß auf seine Entschlüsse geübt.

Nach den beiden Hoferbildern kehrte Defregger wieder eine Zeitlang zur ländlichen Idylle und zur Humoreske zurück. Während seiner Arbeit an Hofers „Letztem Gang" hatte er die Lust zur Figurenmalerei im großen bekommen, und er übertrug diesen großen Maßstab auch auf ein humoristisches Genrebild: „Der Liebesbrief" oder „Die Briefleserinnen", das uns zwei Prachtexemplare aus seiner tirolischen Schönheitengalerie bei fröhlichster Laune vorführt (Abb. 44). Es handelt sich offenbar um einen Brief, den der Liebhaber des einen Dearndl, das das kostbare Papier zwischen den Händen hält, aus der Garnison oder von seiner entfernten Arbeitsstätte geschrieben hat, und daß die Nachrichten sehr gut sind, daß das Gefühl der Zärtlichkeit für die daheimgebliebene Geliebte in entsprechender Temperatur zum Ausdruck gelangt ist, ergibt sich mit voller Deutlichkeit aus dem schalkhaften und völlig befriedigten Lächeln der beiden anmutigen Briefleserinnen. Der Gefühlsausdruck der beiden entschädigt durchaus für gewisse Schwächen in der koloristischen Durchführung des Bildes. Defregger scheint danach auch eingesehen zu haben, daß die Maße der Figuren für das, was er in seinen lustigen

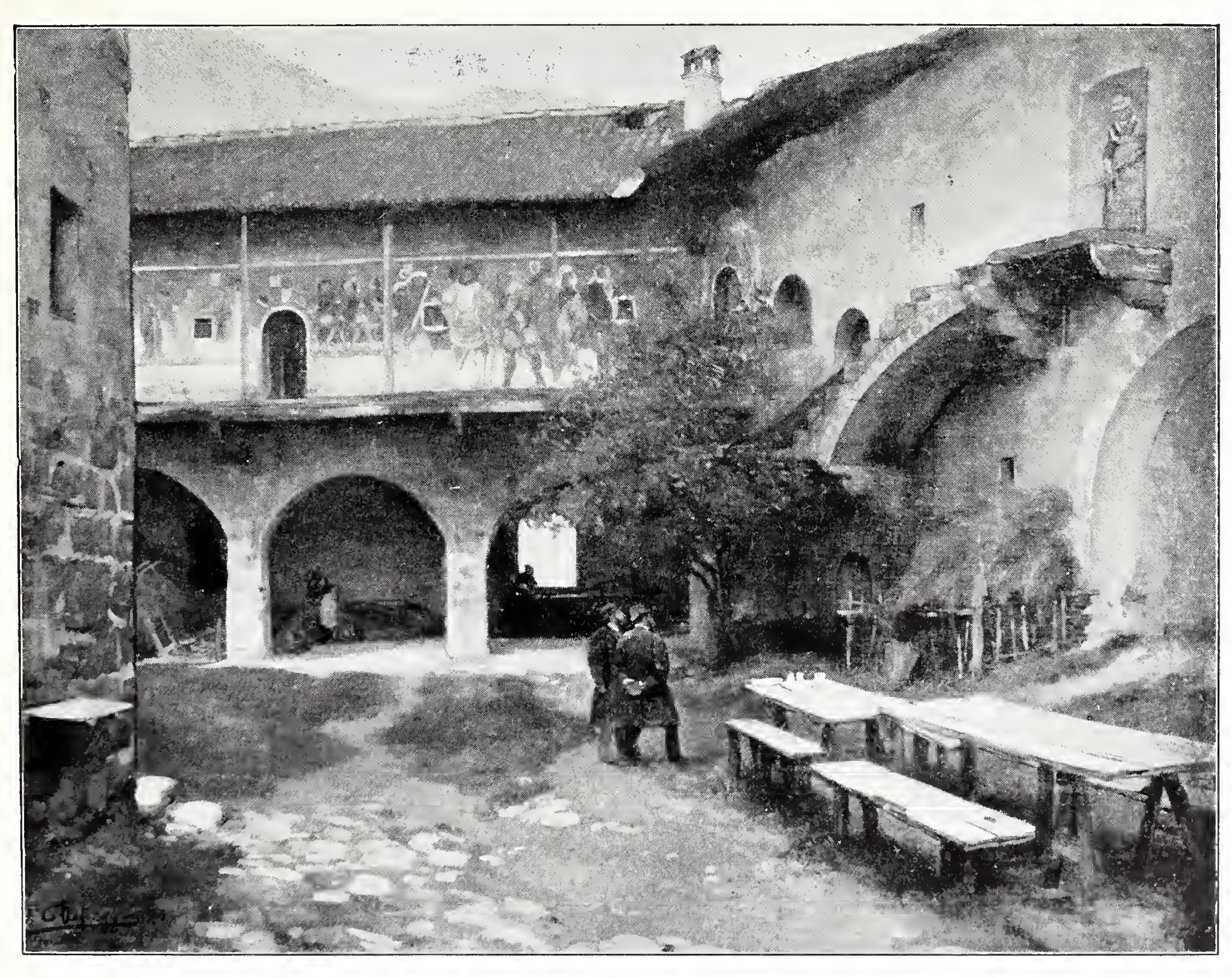


Abb. 43. Hof der Burg Runkelstein bei Bozen. Etwa vom Jahre 1880. (Zu Seite 32.)

Genrebildern zu sagen hatte, zu reichlich genommen waren, und er hat sich seitdem mit ungleich besseren malerischen Erfolgen bei geringerem Umfange beschieden.

In das Jahr 1880 fallen außerdem noch „Die Holzknechte in der Sennhütte", „Das Spielzeug", „Das Bilderbuch", in dessen Studium sich zwei hübsche junge Mädchen vertiefen, und der „Besuch der Großeltern", ein prächtiges Seitenstück zu dem früher gemalten Besuch zweier Freundinnen bei einer jungen Mutter. Hier ist das greise Elternpaar, begleitet von zwei jüngeren Kindern, aus dem einsamen Gehöft hoch in den Bergen zu der verheirateten Tochter hinabgestiegen, und mit freudigem Staunen betrachten sie das alte und doch ewig junge Wunder der Erneuerung, das ihnen aus den Armen der lieblichen Mutter mit freundlichem Grinsen entgegenblickt (Abb. 52). Die alte Frau trägt den hohen, zylinderförmigen Hut aus grünem Filz, der noch vor dreißig Jahren an jedem hohen Feiertag in und vor der Johanniskirche zu Bozen häufig auf den Köpfen der Alten prangte, die an ihrer ererbten Tracht festhielten. Wer diese seltsame Kopfbedeckung heute sehen will, muß sich schon in das kleine Museum Bozens begeben, dessen Hauptschatz die großen hölzernen, mit echten Volkstrachten bekleideten Figuren bilden. So schnell hat die moderne Kultur auch in Bozen und Umgebung aufgeräumt! Das Unveränderliche oder wenigstens die Stellen, mit denen sich die Spekulation und die Bauwut unserer Zeit noch nicht befaßt haben, sind immer noch die einfachen Bauernstuben, aus denen sich nichts aus Holz Geschnitztes oder Geschnittenes mehr herausholen läßt, womit in München, Köln, Hamburg oder Berlin Geld zu machen ist. Eine bescheidene Bauernstube dieser Art ist auch die, die den „Besuch der Großeltern" empfangen hat. Hier hat Defregger wieder mit Herzenslust aus dem Reichtum seiner Interieurstudien geschöpft, von denen wir einige nach den Ölskizzen des Meisters (Abb. 31, 34, 59, 68, 72 u. 74) reproduzieren. Diese Studien, die hier meist zum erstenmal



Abb. 44. Der Liebesbrief. 1880.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 43.)



Abb. 45. Gemsenjäger 1880.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 62.)

aus Defreggers Werkstatt in die Öffentlichkeit treten, sind fast durchweg nur Arbeiten des Zufalls. Wo sich dem Künstler bei seinen Wanderungen durch die engen Gassen der Städte, bei seiner Einkehr in gastliche Bauernhäuser ein malerisches Motiv bot, hat er es, meist in sorgsamer Arbeit, festgehalten. Sein Handwerk war ihm bald so geläufig geworden, daß er zu einer Ölskizze nach einem Innenraum oder einem landschaftlichen Motiv selten mehr als einen Tag brauchte. Hat er doch an einem so fein und zart durchgeführten Bilde wie dem „Abschied von der Sennerin" nur etwa sechs Wochen gearbeitet. Wie Roßmann berichtet, hat er es am 1. Januar 1877 begonnen, und am 5. März hing es bereits in der Dresdner Galerie, nachdem es noch einen Umweg über Berlin und durch die Hände eines Kunsthändlers gemacht hatte!

Die vollkommen treue Wiedergabe einer dieser Studien auf einem ausgeführten Bilde Defreggers wird man schwerlich finden. Sie waren und sind ihm nur das Material, aus denen er Wohnstuben, Küchen, Wirtschafts- und Arbeitsräume zusammensetzt, die er als Schauplatz seiner Genreszenen braucht. Mit den scharfen Augen eines Kulturforschers weiß er das Alte von modernen Einbauten und Erneuerungen zu unterscheiden, gleichsam den alten und echten Kern aus der modernisierten oder auch morsch gewordenen Schale herauszuholen. Allgemach sind ihm diese Raumstudien auch eine Schule zur Beherrschung aller Wirkungen des von draußen einfallenden und dann mit dem Dunkel in den niedrigen Räumen kämpfenden Lichts geworden, und wenn er bei diesen Studien auch ein paar lebende, drinnen hantierende oder ruhende Wesen beobachten konnte, so mag wohl



Abb. 46. Zitherspieler. Studie. 1880. (Zu Seite 18.)



Abb. 47. Zitherspieler. Studie. 1880. (Zu Seite 18.)

auch ein Gedanke an ein zukünftiges Genrebild in seinem schöpferischen Gemüt aufgestiegen sein. Keime dazu sind wohl die behagliche Tiroler Stube, in der vier Gäste aus der Stadt um einen Tisch herumsitzen, auf dem zwei von ihnen eine Schachpartie auskämpfen (Abb. 17), der junge Mann, der, wie es scheint, in einem militärischen Werke studiert (Abb. 10), und die Briefleserin am Küchenfenster (Abb. 31), ein anmutiges Motiv, das Defregger öfters behandelt hat.

Nicht minder fruchtbar als das Jahr 1880 war das folgende, wo außer einigen Studienköpfen nach hübschen Tirolerinnen und einem lachenden Bauern und mehreren Genrebildern („Besuch auf der Alm“, „Der Jäger und



Abb. 48. Der Salontiroler. In der Berliner Nationalgalerie. 1880.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 48.)

sein Liebling“ u. a. m.) wieder ein ernstes Geschichtsbild mit lebensgroßen Figuren entstand, wozu er von der bayerischen Regierung den Auftrag erhalten hatte. Es stellt die „Erstürmung des roten Turmes in München durch die Oberländer Bauern am Weihnachtsmorgen 1705“ dar, eine Episode aus dem spanischen Erbfolgekriege, wo die Österreicher Bayern besetzt hielten und die Aufstände, die die Bayern wiederholt unternahmen, trotz deren Tapferkeit immer niederwarfen. Einen solchen Aufstand versuchten auch die Oberländer Bauern unter der Führung des Schmiedbalthes, eines Mannes von riesenhafter Kraft, am Weihnachtsmorgen des Jahres 1705, der sogenannten „Mordweihnacht“. Es gelang ihnen auch, das rote Turmtor zu erstürmen und in München einzudringen; aber sie konnten sich ihres Sieges nicht lange erfreuen, da sie noch an demselben Tage bei Mittersendling wieder unterlagen. Defregger sah sich bei diesem Bilde vor eine schwierige Aufgabe gestellt. Seine Landsleute mochte er als die wenn auch nur zeitweilig Besiegten nicht darstellen. Es kam also zur Darstellung eines Kampfes gegen einen unsichtbaren Feind, und die patriotische Begeisterung, die die heldenmütigen Bauern dazu entflammte, ihr Leben für ihren vertriebenen Kurfürsten zu wagen, wurde nur von den Münchnern nachempfunden, unter denen die Erinnerung an den riesigen Schmied von Kochel noch lebendig ist. Dieser ist denn auch die Hauptfigur des Bildes. Mit erhobenen Armen schwingt er eine mächtige Wagendeichsel, um zum letzten Stoße gegen das schon halb zertrümmerte Tor auszuholen, und hinter ihm drängen sich seine Gefährten, begierig des Augenblicks, wo sie ihren gewaltigen Zorn an denen da drinnen auslassen können. In der Schilderung dieses echt „bajuvarischen Zornes“ in seinen verschiedenen Abstufungen liegt denn auch der Hauptreiz des jetzt in der Münchner Neuen Pinakothek befindlichen Bildes, das übrigens, wie viele Schöpfungen Defreggers, allmählich zu höherer Schätzung gediehen ist, als sie ihm bei seiner ersten Ausstellung zugemessen worden war. Man wollte damals den echten Defregger in diesem Bilde nicht wiedererkennen. Um so freudiger, mit einhelligem Jubel wurden dagegen zwei Meisterwerke des Jahres 1882 begrüßt: „Die Ankunft zum Tanz“ (Abb. 50) und der „Salontiroler“ (Abb. 48, in der Nationalgalerie zu Berlin), eines der populärsten und zugleich auch koloristisch anziehendsten Bilder des Meisters. Auf der „Ankunft zum Tanz“ walten eitel Lust und gemütvolle Fröhlichkeit. Mit dem Eintritt des Zuges von schmucken Dirnen und Burschen scheint die Tanzgesellschaft vollzählig zu sein. Schon gibt einer den Musikanten den Auftrag zu dem ersten Hopser, und bald werden sich die Paare, die noch nicht ganz einig sind, gefunden haben. Nur ein Bursch im Hintergrunde rechts ist seines Schatzes noch nicht sicher. Mit von Haß und Eifersucht glühenden Augen lugt er nach den beiden prächtigen Dearndln hinüber, die sich in voller Unbefangenheit der kecken Sprünge freuen, mit denen ein lustiger Bewerber ihre Tanzlust anzufeuern sucht. Wieder eine Galerie der hübschesten, frischesten Mädchen in der kleidsamen Vintsch-

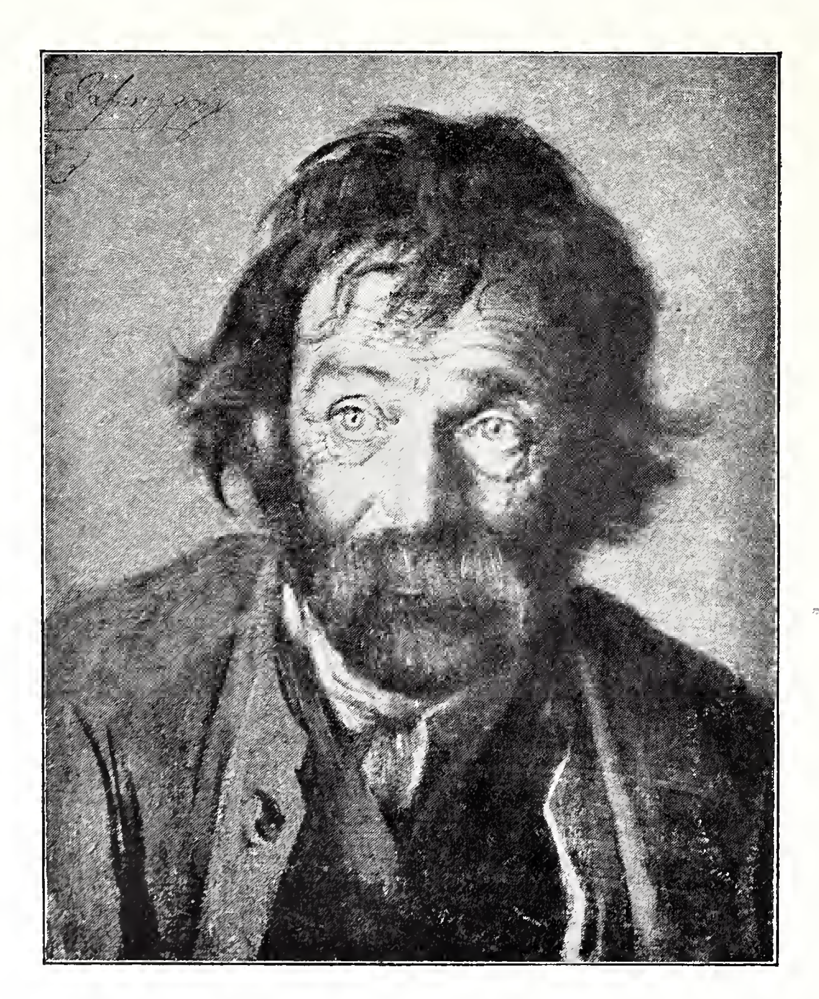


Abb. 49. Studienkopf. Nach einem Ölbilde. 1883.
Aus der Defregger-Studienmappe.
Verlag von C. T. Wiskott, Breslau. (Zu Seite 26.)



Abb. 50. Ankunft zum Tanz. 1883. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 48.)



Abb. 51. Plauderei. 1884.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 62.)

gauer Tracht, die Defregger, wie wir schon sahen, am liebsten benutzt! Noch drastischer als dieses Bild wirkt der „Salontiroler“, worin Defregger den von ihm mehrfach behandelten Gegensatz zwischen Städtern und Landvolk am glücklichsten gestaltet hat. W. Roßmann, der mit den gründlichen Kenntnissen eines Kunsthistorikers dichterische Phantasie verband, hat die humoristischen Feinheiten, die Defregger in seiner Darstellung verborgen hat, so sicher und zutreffend herausgeholt, daß wir es uns nicht versagen können, das Bild durch seine Schilderung näher zu erläutern. „Dies Thema ist als Posse (besonders von Angely im „Versprechen hinterm Herd“) schon öfter behandelt worden. Defregger hat ein feines Lustspiel daraus gemacht. Der Salontiroler ist durchaus keiner von den sogenannten Bergfexen, die man zu

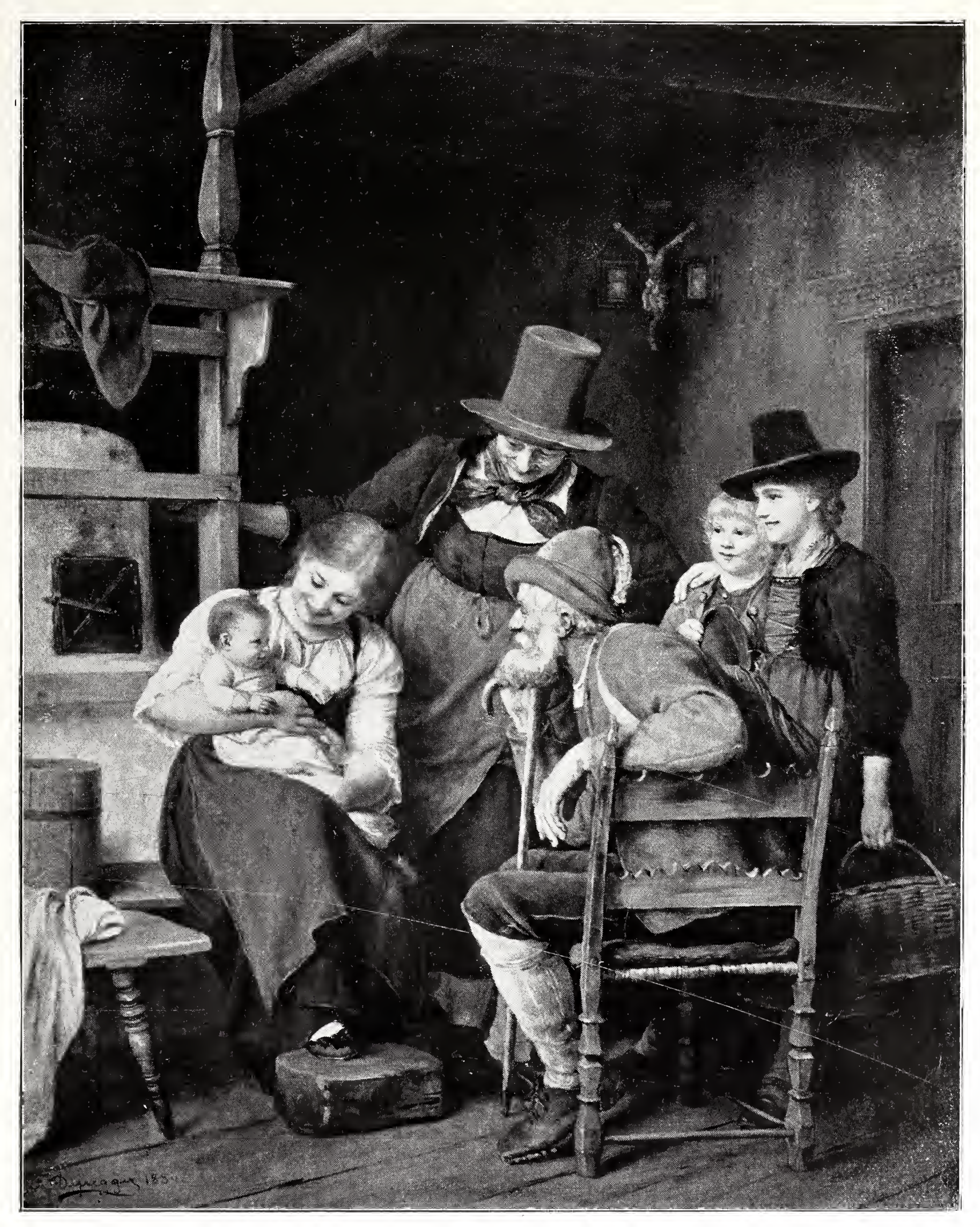


Abb. 52. Der Besuch der Großeltern. 1884.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 44.)

Dutzenden auf österreichischen Bahnhöfen sieht, und die durch ihr Narrentum sinnigere Menschen von der Besteigung der Alpen abzuschrecken suchen, sondern er ist ein tüchtiger, respektabler, bescheidener Mensch, der einmal den Leutnant oder den Referendar ganz zu Hause zu lassen wünscht, um sich in die volle Natur zu stürzen, der aber dabei übersieht, daß für ein Naturvolk immer etwas von einer Beleidigung darin steckt, wenn man ihm das eigene Kostüm entgegenträgt und durch eine so ganz äußerliche Metamorphose schon Bürgerrecht bei ihm erlangen zu können meint. Auch die Bergbewohner sind so wenig boshaft wie er albern ist; aber sie können sich nun einmal des Lachens nicht erwehren über den Widerspruch, daß der Fremdling die Sprache, die zu den Kleidern gehört, nicht



Abb. 53. Studie. Etwa vom Jahre 1844. (Zu Seite 105.)

versteht, und bei jedem neuen Mißverständnis rächt sich jene Beleidigung durch einen neuen Ausbruch ihres Vergnügens. Er hat den hübschen Sennerinnen imponieren wollen; aber im Tone des Entgegenkommens sagen sie ihm, zum Entzücken ihrer guten Freunde und Verehrer, die lächerlichsten Sottisen, ohne daß er sie versteht, so daß dann ihr Zweck, ihn gänzlich außer Fassung zu setzen, aufs schönste erreicht wird."

Defregger ließ sich übrigens durch die unfreundliche Aufnahme, die seine „Erstürmung des roten Turmes" gefunden hatte, keineswegs davon abhalten, historische Stoffe in großem Stil und mit lebensgroßen Figuren darzustellen. Er spielte sogar schon im Jahre 1883 wieder einen großen Trumpf mit einem Gemälde aus dem Trauerspiel in Tirol aus, das an Kraft des Ausdrucks und an erschütterndem Ernst der Darstellung dem „Letzten Aufgebot" gleichkam. „Vor dem Aufstand 1809" heißt das Bild, das bald nach seinem ersten Erscheinen auf der internationalen Kunstausstellung in München für die Dresdner Galerie angekauft wurde (Abb. 56). Wir blicken in eine Höhle, die im Gebirge so versteckt liegt, daß sie vor den Augen fremder Späher sicher ist. Man hat sie durch stützende Balken und anderes Holzwerk zu einer Schmiede gemacht, in der die Waffen zusammengeschweißt werden, mit denen die Tiroler unter der Führung Hofers und Speckbachers in den heiligen Kampf ziehen wollen. Anfangs hatte der verschlagene Sandwirt seinen Plan nur durch vertraute Boten mündlich von Tal zu Tal, von Hütte zu Hütte verbreiten lassen. Als er dann erfuhr, daß alles zum Losschlagen bereit war, gab er öffentlich das Zeichen, und in den ersten Apriltagen erfuhren auch die Sensenschmiede in der Gebirgseinsamkeit, daß sie am 8. April zum Landsturm der Passeierer zu stoßen hätten. Eine schmucke Dirne, die sich nach mühsamem Aufstieg zur Rast niedergelassen, hat den in der Schmiede versammelten Männern ein Schreiben Anderls gebracht, das der älteste



Abb. 54. Der Urlauber. 1884. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 74.)



Abb. 55. Studie zur schwebenden Madonna. 1886. (Zu Seite 39.)

den anderen vorliest. Aus ihren entschlossenen Mienen, aus ihrer vorgebeugten Haltung, die bei dem greisen Schmiede im Vordergrund an die eines zum Sprunge bereiten Tigers erinnert, merkt der Beschauer heraus, daß der Augenblick vor der blutigen Entscheidung da ist. Und die Männer in der Felsenhöhle haben wacker dazu geschafft. Aus den Sensen der Wiesenmäher haben sie Hellebarden gemacht, knorrige Tannenäste haben sie mit spitzigen Eisenstacheln besetzt, so daß Morgensterne daraus geworden sind, sie haben sogar aus einem ausgehöhlten, mit eisernen Reifen umspannten Baumstamm eine Kanone zustande gebracht. Mit dem Ernste des Augenblicks harmoniert auch die koloristische Stimmung des Bildes. Ein düsterer brauner Gesamtton, in den nicht einmal ein Stückchen blauen Himmels eine heitere Note hineinträgt, beherrscht das Ganze. Es ist die Exposition des furchtbaren Dramas, dessen einzelne Akte sich bald dort unten in den Tälern, an den Engpässen und in den finsteren Schluchten abspielen werden.

Auch in den folgenden Jahren hat Defregger über seinen Genrebildern und Studienköpfen, die mehr und mehr auf den Münchener und Berliner Kunstausstellungen zu einem idyllischen Ruhe- und Erholungspunkt in der rasenden Flucht

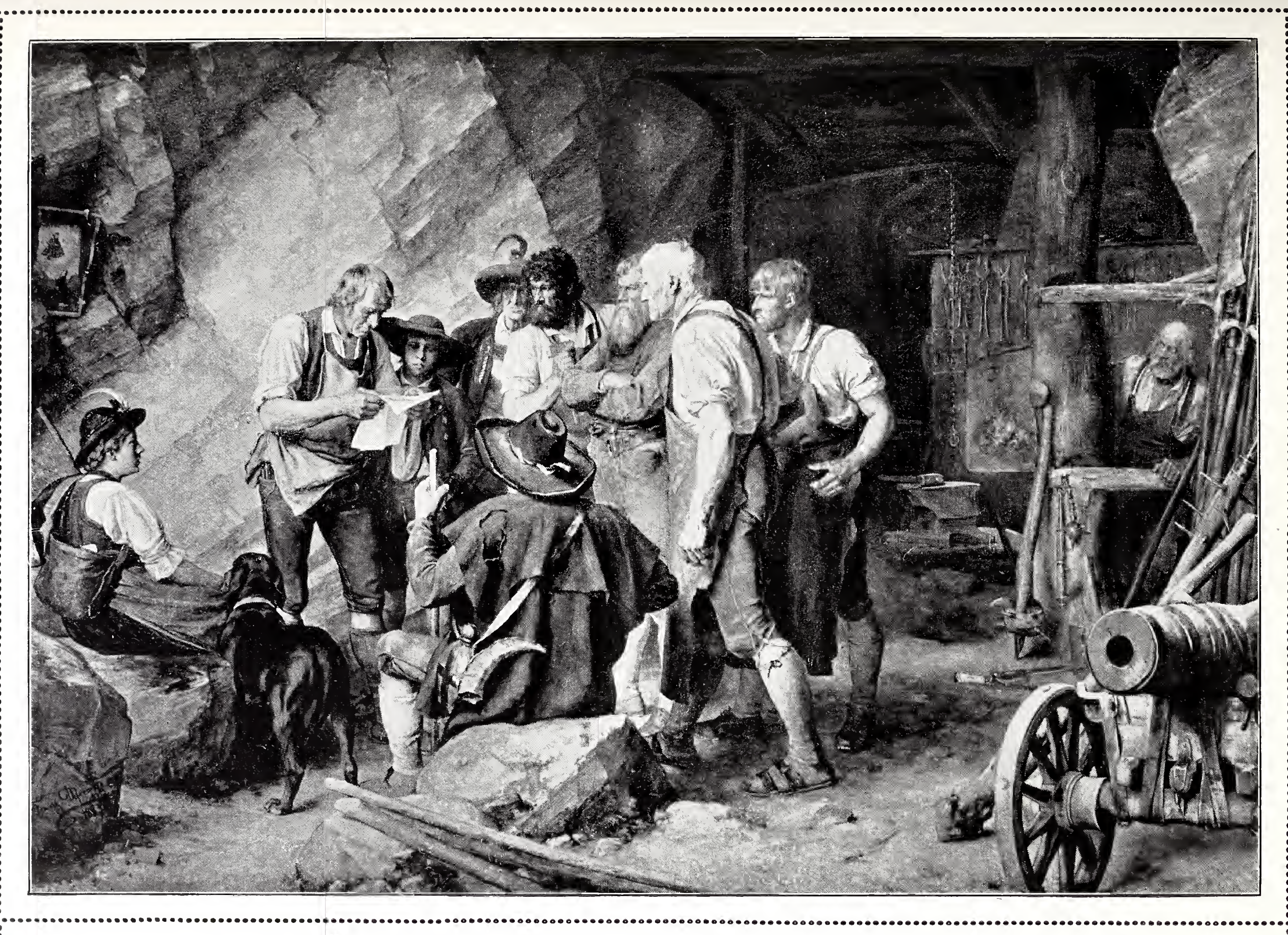


Abb. 56. Vor dem Aufstand 1809. In der Dresdner Gemäldegalerie. 1885.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 52.)

der Erscheinungen wurden, der Hauptaufgabe seines Lebens nicht vergessen. Von den Volkshelden des Aufstandes von Anno Neun kam nach Hofer wieder einmal Speckbacher an die Reihe. Auf einem 1886 vollendeten Bilde finden wir ihn, der durch seine glühende Beredsamkeit und sein unermüdliches Organisationstalent nicht Geringeres ausrichtete als Hofer durch seine Tatkraft und die Macht seiner Persönlichkeit, in einem halb unter der Straße liegenden Gewölbe, anscheinend dem Keller eines Wirtshauses, der den fremden Spähern verborgen ist. Er hat zuvor seine Boten überallhin ins Gebirge gesandt, und eine große Zahl hat sich auf seinen Ruf zusammengefunden. Andere steigen durch die vorsichtig geöffnete Tür eben die Treppe hinab. Wenn man die Versammlung überschaut, erblickt man keine Jünglinge, keine Männer mehr in der Vollkraft ihres Lebens. Es sind meist hochbejahrte Greise. Aber bei den Worten, die Speckbacher, ein Papier in der Linken, an sie richtet, erheben sich die gebeugten Nacken. In den Gesichtern der einen herrschen noch der Schreck und die Überraschung vor, die ihnen Speckbachers nüchterne Darlegung des Tatbestandes bereitet hat. Bei den anderen ist die Überraschung bereits einer freudigen Entschlossenheit gewichen. Sie sind völlig von der Überzeugung durchdrungen, daß es keinen anderen Ausweg mehr gibt als den, den ihnen der Führer gewiesen. Der Schreiber und die drei Männer, die an einem Tisch zur Linken Speckbachers stehen, sind auch bereits bei der Arbeit, mit Hilfe einer großen Landkarte den „Mobilmachungsplan" zu entwerfen. Abermals sind die alten verbrieften und mühsam wiedererrungenen Rechte mit Füßen getreten worden, nach der kurzen Statthalterschaft Andreas Hofers hat Kaiser Franz wiederum seinem Widersacher weichen und, um das letzte zu retten, Tirol preisgeben müssen, gegen das der Korse seinen wütendsten Haß im Herzen trug. Es ist also wieder eine Episode aus der Zeit des „letzten Aufgebots". Noch einmal wird große Heerschau gehalten, und willig folgen die Greise der Beredsamkeit Speckbachers, um den letzten Kampf zu wagen. Aus allen ihren Mienen flackert es auf, jedes Gesicht



Abb. 57. Prinz Ludwig Wilhelm von Bayern. 1886.
Photographie-Verlag der Photographischen Union in München.
(Zu Seite 64.)



Abb. 58. Gebirgsstudie aus Defreggers Heimatalpe. 1886.
(Zu Seite 32.)

Abb. 59. Inneres einer Sennhütte. Ölstudie. 1887.
(Zu Seite 44 u. 102.)



Abb. 60. Ölstudie zu dem Gemälde „Mittagsrast". Etwa vom Jahre 1887. (Zu Seite 77.)

spricht seine eigene Sprache; aber darin scheinen diese alten Männer einig zu sein, daß sie ihr Leben sehr teuer verkaufen werden.

Seine glänzendsten Siege hat Andreas Hofer am Berge Isel errungen, wo ihm auch sein dankbares Vaterland ein stattliches Heldendenkmal errichtet hat. Zuerst am 11. bis 13. April, dann am 26. und am 29. Mai und zuletzt am 13. August, wo der Marschall Lefebvre von ein paar Tausend Tirolern so gründlich geschlagen wurde, daß er das Land räumen mußte und Innsbruck die Residenz des „k. k. Oberkommandanten von Tirol" Andreas Hofer wurde. Diese Entscheidungsschlacht ist wohl das Motiv zu Defreggers Bild „Vorabend der Schlacht am Berge Isel" (1888) gewesen, das wir unseren Lesern in einer der ersten Skizzen vorführen (Abb. 91). Bei dem Guerillakrieg, den die Tiroler mit den Feinden ihrer Freiheit führten, wäre es, auch wenn Defreggers künstlerische Eigenart sich nicht dagegen gesträubt hätte, unmöglich gewesen, das Bild einer Schlacht im großen Stil zu entwerfen. Selbst am Berge Isel ist es nicht zu offener Feldschlacht im modernen Stile gekommen. Es war immer nur ein Kampf Mann gegen Mann, und eine so schön gebahnte Straße, wie sie heute von Innsbruck zum Berge Isel hinaufführt, wo die tirolischen Kaiserjäger ihre Schießstände haben, gab es Anno 1809 nicht. Nach seiner Gewohnheit konnte Defregger auch hier wieder einen der „fruchtbaren" Momente wählen, die entweder die Spannung auf das Kommende erhöhen oder die Spannung in Jubel oder Verzweiflung lösen. Hier hat er das erstere gewählt. Andreas Hofer tritt noch einmal vor der blutigen Entscheidung unter seine Getreuen. Noch einmal ermahnt er sie, wachsam und tapfer zu sein und ihre Schuldigkeit zu tun. Ein Theaterheld war er nicht; auch seine Beredsamkeit war nicht glänzend. Nach den Zeugnissen seiner Zeitgenossen war er auch nicht der Held, der sich im Kampf mit Löwenmut zuerst auf den



Abb. 61. Kriegsgeschichten. 1887. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 72.)

Feind stürzte. Er focht tapfer und zähe, aber nicht mehr als die anderen um ihn herum, und darum blieb er auch immer, trotz aller kaiserlichen Gnadenbeweise, trotz allen persönlichen Erfolgen, ihresgleichen, ein Bauer wie die anderen. So tritt er auch unter sie auf dem Bilde Defreggers. Er ist ihr Führer, er kommt, um nach dem Rechten zu sehen, und sie jauchzen ihm auch zu; aber Rangunterschiede in dieser schnell begründeten Bauernrepublik gibt es nicht. Erst während der wenigen Wochen seiner Statthalterschaft in Innsbruck kam er unter dem Einfluß der Priester auf drakonische Gedanken, denen er in seltsamen Verordnungen Luft machte. Da Hofers Herrschaft zu kurz war, als daß sie hätten durchgeführt werden können, so haben sie der Popularität des Märtyrers keinen Abbruch getan.

Neben ihm gab es aber noch andere Volkshelden. Speckbacher, der klüger und besonnener und ebenso tapfer war, haben wir schon genannt. Dann kam der fanatische Jesuitenpater Haspinger, der den Befreiungskampf zugleich zu einem Kampfe für die heilige Kirche stempelte, in Betracht, und bei seinen weiteren Forschungen in der Geschichte des Jahres 1809 hat Defregger auch einen zweiten Märtyrer aus der Menge herausgehoben, den Tharerwirt von Olang, Peter Sigmair. Auch er hatte bei dem Aufstande eine hervorragende Führerrolle gespielt, und als die Franzosen wieder die Oberhand hatten und eine Hetzjagd auf alle Häupter der Bewegung anstellten, um sie für immer niederzuzwingen, fahndeten sie auch auf Sigmair. Es ist bekannt, daß Andreas Hofer nach monatelanger Verborgenheit im Gebirge erst einem heimtückischen Verrat zum Opfer fiel. Dem Tharerwirt, der sich ebenfalls geflüchtet hatte, erging es besser. Ein Verräter fand sich nicht. Darum beschloß der französische Kommandant Brossier, den Verfolgten aus seinem Versteck herauszulocken, indem er verkünden ließ, daß er statt des Tharerwirtes seinen greisen Vater erschießen lassen würde. Diese teuflische List erreichte ihren Zweck. Schnell entschlossen eilte der Sohn herbei, und wir



Abb. 62. Landschafts-Studie. 1888. (Zu Seite 32.)



Abb. 63. Das A B C. 1887.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 70.)

sehen ihn auf dem Bilde Defreggers, das dieser 1893 vollendete, gerade in dem Augenblick in seine Hütte treten, wo zwei französische Grenadiere den ehrwürdigen Greis abzuführen sich anschicken. Mit starrem Entsetzen hebt der Vater, der auf einer Truhe sitzt, während zwei Enkelkinder sich an seine Knie schmiegen, die Hand dem Eintretenden entgegen, als wollte er das Entsetzliche abwehren. Gern hätte er sein nutzloses Leben für den Sohn und sein Land Tirol geopfert. Aber die Kindesliebe hat sein Opfer vereitelt. Die Studien zum Kopf des Tharerwirts und zu seiner im Hintergrunde des Bildes verzweifelt die Hände ringenden Frau geben unsere Abbildungen 87 und 90 wieder.



Abb. 64. Skizze zu dem Bilde: Feierabend auf der Alm. 1888. (Zu Seite 75.)

Trotz den umfangreichen Vorarbeiten und Einzelstudien, die alle diese eben beschriebenen Geschichtsbilder erfordert haben, hat Defregger in dem Jahrzehnt, das zwischen dem Gemälde „Vor dem Aufstande" und dem „Tharerwirt" liegt, noch eine lange Reihe von Genrebildern, Einzelfiguren, Bildnissen und Bildnisstudien geschaffen, und gerade unter den Genrebildern befinden sich einige seiner lustigsten, anmutreichsten und gemütvollsten. Indem wir in der Fortführung seiner „Lebensbeschreibung in Denkmälern" wieder an das Jahr 1883 anknüpfen, wo wir die chronologische Aufzählung seiner Hauptwerke unterbrochen haben, nennen wir aus dem Jahre 1884 die „Plauderei" oder den „Erzählenden Jäger", der auf einer Jagdstreife mit drei jüngeren Gefährten in einem Bauernhause Rast gemacht hat und zum Dank dafür den beiden gastfreundlichen Dirnen, die ihre Weißzeugnäherei im Eifer des Zuhörens unterbrochen haben, mit bitterernster Miene eine seiner schönsten Jagdgeschichten zum besten gibt. Während das eine Mädchen dem Erzähler mit naiver Andacht lauscht, wirft ihm das andere unter seinem breitkrempigen Hut einen schelmischen Blick des Zweifels zu (Abb. 51). In der Charakteristik solcher von Wind und Wetter zerzausten, gleichsam schon lebend zu Mumien gewordenen Gestalten wie der des alten Jägers ist Defregger unübertrefflich. Daß er daneben aber auch die stolze Kraft und Schönheit der zur vollen Reife entwickelten Jungburschen glücklich zu veranschaulichen weiß, das hat er unter anderem in der 1886 gemalten, großen Halbfigur eines Gemsenjägers bewiesen, der auf einer Wanderung durch sein Jagdrevier hoch oben im Gebirge, in wilder Einsamkeit, während noch die Morgennebel zwischen den Bergen wallen, auf einem Felsblocke kurze Rast hält, um wieder Kraft zu neuem Steigen zu sammeln (Abb. 45). Solche Einzelfiguren kommen fortan unter den Werken Defreggers nicht selten vor, und mit besonderer Liebe begann er sich jetzt der Bildnismalerei zu widmen. Daß er die Fähigkeit dazu wie ein berufsmäßiger

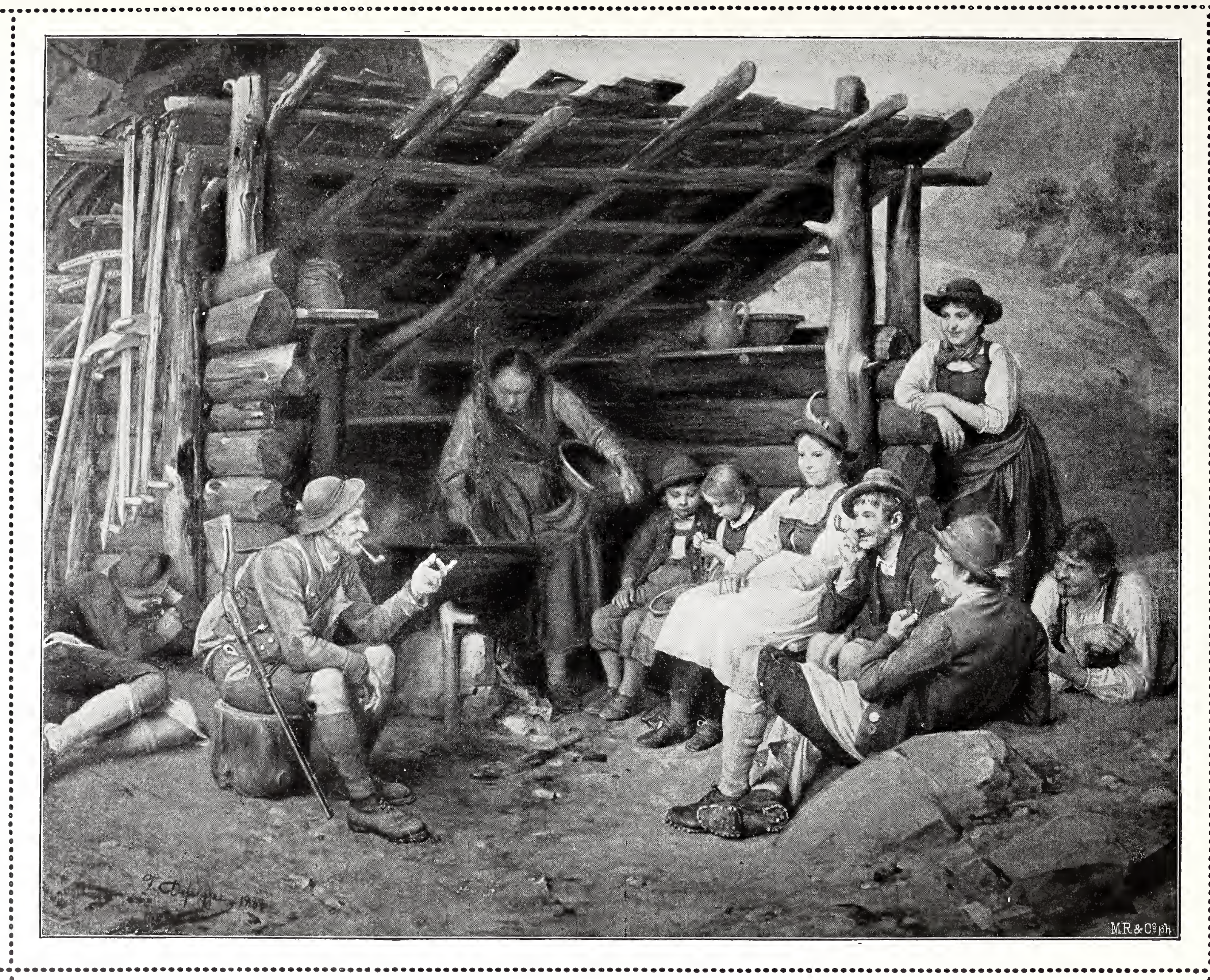


Abb. 65. Feierabend auf der Alm. 1888. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 75.)

Porträtmaler besaß, hatte er schon längst in seinen zahlreichen Studienköpfen aus Tirol bewährt, die im Grunde genommen bereits Bildnisse waren. In dieser Eigenschaft darf man ihn freilich nicht mit den Spezialisten des Bildnisses, etwa mit Lenbach vergleichen. Es kommt ihm ganz und gar nicht darauf an, eine Persönlichkeit wirksam „in Szene zu setzen“ oder gar phantastisch zu kostümieren und zu arrangieren und bei solchem theatralischen Aufgebot koloristische Lichter leuchten zu lassen. Auch hier war die Wahrheit im Verein mit äußerer Schlichtheit das höchste Ziel seines Strebens. Wenn man ihn durchaus mit einem klassischen Meister aus früheren Zeiten vergleichen will, würde bei seinem Streben nach Einfachheit am ehesten Holbein in Betracht kommen. Mit diesem hat wohl Defreggers Auffassung etwas gemein, weniger freilich seine Art der malerischen Darstellung, die sich nicht auf so subtile Behandlung einläßt, wie sie Holbein liebte. Es gibt zwar genug Bilder Defreggers, die mit großem Fleiß durchgeführt sind; im Grunde gehört er aber zu den Künstlern, die ihre Gedanken sehr schnell in endgültige Form bringen und auch mit der Ausführung fertig sind, weil jeder Moment des Zauderns die Frische des empfangenen Eindrucks, des in der Phantasie feststehenden Bildes abschwächt.

Das erste Bildnis, mit dem Defregger in die Reihe der eigentlichen Porträtmaler trat, war das des kleinen Prinzen Ludwig Wilhelm von Bayern (1886, Abb. 57), des damals etwa dreijährigen ersten Sohnes des Herzogs Karl Theodor. Das rundwangige, schon ganz keck in die Welt schauende Bübchen hat man in ein Bergjägerkostüm gesteckt, und mit gar ernster Miene umklammert es mit der Linken den Stutzen, der fast gerade so groß ist wie das Kind selbst. Es steht zwar auf zwei auseinander geborstenen Felsplatten, und der Hintergrund hat auch schon einen alpinen Charakter. Wenn aber dieser Hintergrund keine Theaterdekoration ist, so hat der Künstler jedenfalls mit dem wunderlichen Gemsbock auf der Platte im Hintergrunde rechts in seiner humorvollen Weise andeuten wollen, daß der Stutzen in der Hand dieses Kindes noch nichts Ernsthaftes zu bedeuten hat.

Daß dem Künstler dieses Kinderbildnis so vortrefflich gelungen ist, hat für

Abb. 66. Ölstudie. 1888. (Zu Seite 105.)



Abb. 67. Gebirgshütte. Ölstudie. 1910. (Zu Seite 105.)



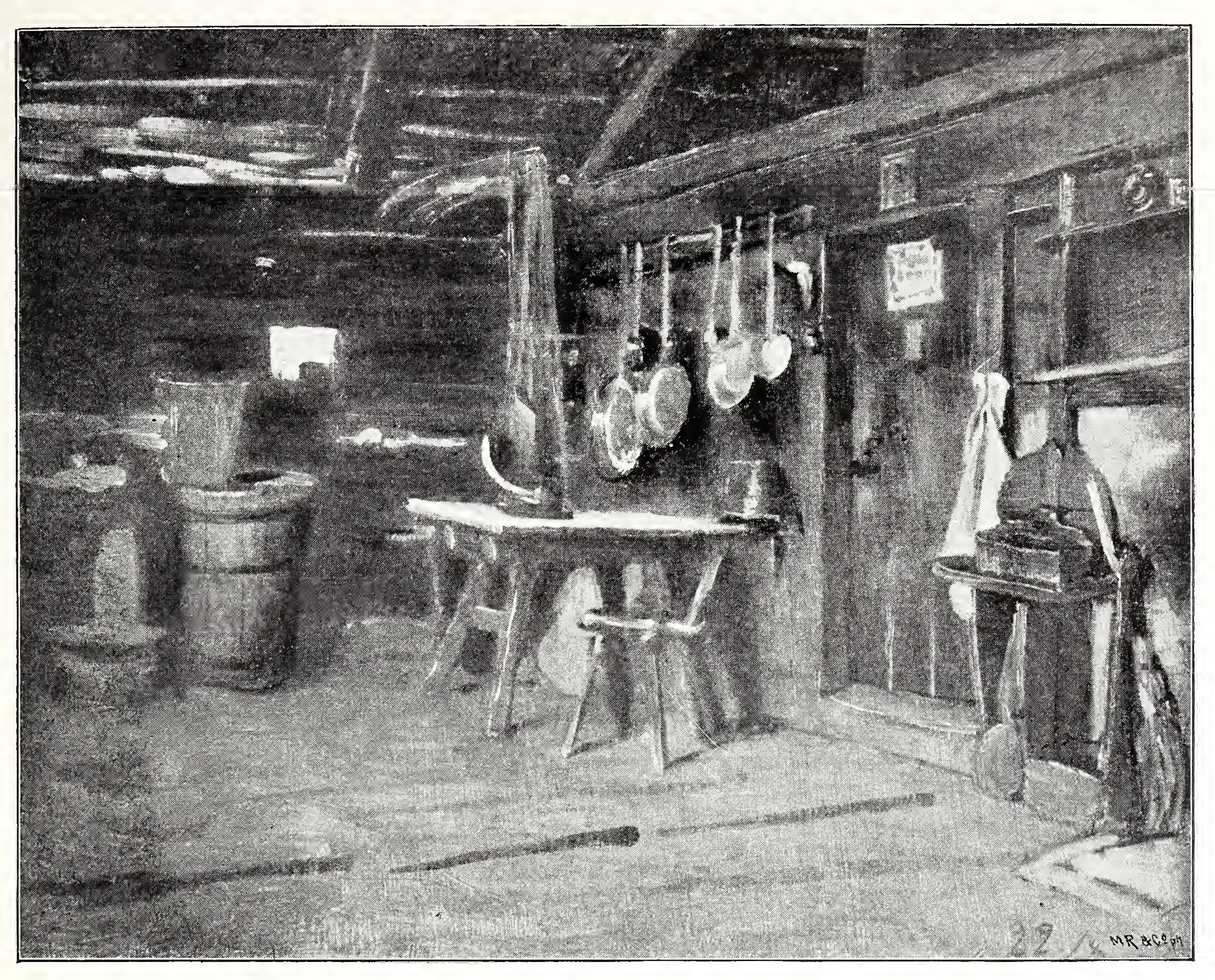


Abb. 68. Inneres einer Sennhütte. Ölstudie. 1889. (Zu Seite 102.)

den, der seine Studien kennen gelernt hatte, nichts Überraschendes gehabt. Seitdem ihm selbst eine Reihe anmutiger Kinder erblüht war, brauchte er, gleich seinem großen Kunstgenossen Rubens, nicht mehr in die Ferne zu schweifen. Im eigenen Heim breitete sich ein Studienfeld aus, das mit jedem Jahre, das seinen Lieblingen eine neue Entwicklung brachte, an Ausdehnung zunahm. Wer so in den Seelen seiner eigenen Kleinen lesen lernte, dem konnte es nicht schwer fallen, auch bei fremden Kindern durch die oft sehr spröde Schale in den Kern zu dringen. Damit gelangen wir wieder auf ein neues Gebiet von Defreggers Schaffen. Kinder haben schon auf seinen ersten Genrebildern eine bedeutsame Rolle gespielt, und er hat sie in seiner rührenden Einfalt und Unbeholfenheit so gut dargestellt, wie er es damals vermochte. Schnell stieg aber seine Fertigkeit in dem Grade, als ihm die lieblichsten Modelle im eigenen Hause heranwuchsen, und fortan ist er stets auf der Suche nach anmutigen, schelmischen und ernsten Kindergesichtern gewesen, die er zunächst nur aus reiner Lust an jugendlicher Schönheit porträtierte. Die eigenen Kinder hat er in allen Stadien ihrer Entwicklung, einzeln oder in Gruppen, dargestellt. Einmal begegnen wir sogar den „Drei Kleinsten“ vor zwei Staffeleien sitzend, an denen sie gar ernsthaft, zwei davon sogar an einem Bilde, die Kunst des Vaters üben (Abb. 85), und die Urbilder der beiden Knaben in Schurzfellen mit der Unterschrift „Franzl und Hannsl am Christabend 1889“ werden wir wohl auch unter den Kindern des Defreggerschen Hauses zu suchen haben; mit diesem Meisterwerke tiefsinniger Charakterisierungskunst sollte der treuen Mutter und Gattin ein gar köstliches Weihnachtsgeschenk gemacht werden (Abb. 69).

Was er daneben noch an Studien nach hübschen Kindergesichtern und an danach ausgeführten Bildern geschaffen hat, das bildet eine besondere Galerie für sich. In der uns zur Verfügung gestellten Auswahl aus dieser langen Reihe

finden wir nur einen kleinen Buben mit prächtigen, noch etwas scheu und mißtrauisch in die Welt blickenden Augen in Tirolertracht (Abb. 38), dafür aber eine stattliche Zahl der lieblichsten Mädchenköpfe jeglichen Alters bis zu der Grenze, wo der Schmetterling seine Schwingen zu regen beginnt, wo der Backfisch plötzlich zu einer träumerisch nachdenklichen Jungfrau erwacht (s. S. 37). Fast durchweg ist diesen kleinen und großen Mädchen schon ein Zug von Ernst und Schwermut aufgeprägt, und nur selten hat Defregger eines, das übrigens schon ein mehr städtisches Aussehen hat, dargestellt, wie es den Mund zu einem



Abb. 69. Franzl und Hannsl. 1889. (Zu Seite 65.)

fröhlichen Lachen verzieht und die verschmitzten Augen dabei mitlachen läßt. Auch hier ist der Meister wie bei seinen Porträtstudien nach erwachsenen Dirndln verfahren. Er hat sich die saubersten und hübschesten Kinder ausgesucht. Aber wer möchte ihn darob tadeln, daß er jedem Freunde der Schönheit und Anmut, der Kindesreinheit und Unschuld eine Augenweide bereitet hat? Sieht man doch auch in Wahrheit unter den Kindern Tirols, wenigstens unter denen, die oben in den Bergen aufwachsen, und denen die Not und die Mühsal des Lebens noch ferngeblieben ist, genug niedliche Blond- und Schwarzköpfe, die leibhaftig für die Wahrheit der Defreggerschen Studien zeugen.



Abb. 70. Die erste Pfeife. 1889. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 82.)

Das Bildnis des kleinen Prinzen Ludwig Wilhelm fand am königlichen Hofe in München solchen Beifall, daß der Prinzregent Luitpold selbst bei dem Künstler sein Bildnis bestellte, auch in Weidmannstracht, mit der doppelläufigen Büchse unter dem rechten Arm, aber wirklich in wilder Gebirgseinsamkeit, in einem Labyrinth von Felsen, an deren einen er sich lehnt, scharf in die Weite spähend und nach einem Wilde Auslug haltend. Die ersten Künstler Münchens haben den



Abb. 71. Der erste Unterricht. 1889.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 78.)

Regenten Bayerns, seitdem er die Verweserschaft des Königreichs übernommen, bereits porträtiert. Aber keiner hat den fürstlichen Jäger, dem das Weidwerk kein flüchtiges Spiel, sondern eine gar ernste Sache ist, worauf schon seine Tracht deutet, so scharf in seinem ganzen Wesen erkannt und erfaßt wie Defregger.

In demselben Jahre, da Defregger den die Bauern zum Aufstande entflammenden Speckbacher und die zweite Madonna vollendete (1886), schlug er den Ton seines stets sieghaften Humors in einem „Zur Gesundheit!“ betitelten Genrebilde an. Dieses steht unter seinen Genrebildern dadurch vereinzelt da,

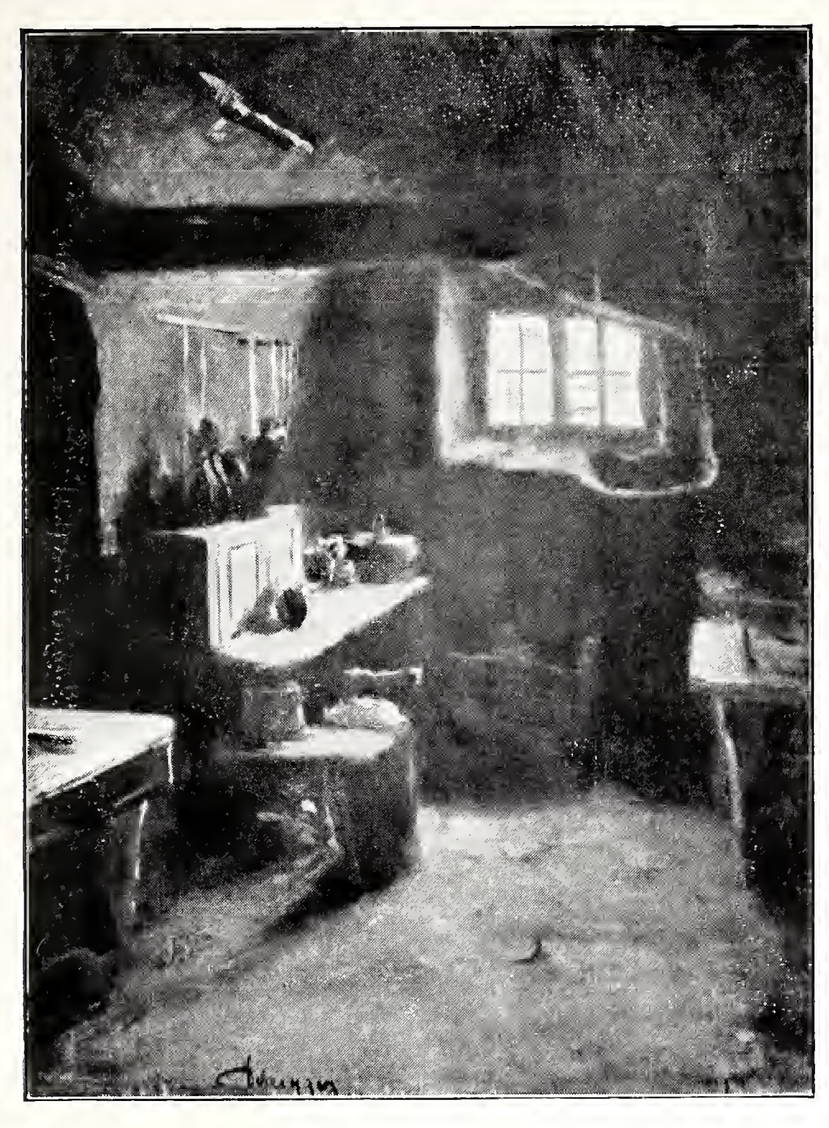


Abb. 72. Inneres eines Bauernhauses. Ölstudie. 1889. (Zu Seite 102.)

daß die fünf in der lauschigen Ecke einer Wirtsstube zu einer fröhlichen Gruppe vereinigten Figuren einen erheblich größeren Maßstab zeigen, als er ihn bis dahin für seine Genrebilder gewählt hatte. Inzwischen aber hatte er bei der Arbeit an seinen großen Geschichtsbildern so viel gelernt, daß ihm die großen Figuren keine koloristischen Schwierigkeiten mehr machten. In der Erfindung war er so glücklich gewesen wie immer. Zu zwei jungen Burschen und einem älteren haben sich zwei niedliche Mädchen gesellt, die kaum erst ihre jungfräuliche Blüte entfaltet haben. Alle fünf sitzen beim Wein um einen roh gezimmerten Tisch herum; da erhebt sich der älteste der drei Männer, um, das Glas in der Rechten, einem anderen, auf dem Bilde nicht sichtbaren Wirtshausgaste mit pfiffig lächelnder Miene ein „Zur Gesundheit!" zuzurufen. Mädchen und Bursche blicken mit heiteren Gesichtern zu dem plötzlich Angetoasteten hinüber, um sich an seiner Überraschung zu weiden. — Eine Wirtshausszene ganz entgegengesetzter Art führt uns eine Zeichnung Defreggers vor, die er „Kartenkunststücke" genannt hat (Abb. 75). In der kahlen, ganz aus Holz gezimmerten Stube eines Wirtshauses oder einer Sennhütte im Gebirge, die vorüberziehenden Jägern, Holzknechten, Handwerksburschen, Hausierern u. dgl. m. Unterkommen gewährt, umgeben vier Jäger einen Tisch, an dem ein verdächtiger Geselle mit ausgeprägt slawischem Typus und in schäbiger Stadtkleidung den staunenden, doch mißtrauisch zurückhaltenden Berg-



Abb. 73. Porträtstudie. Nach einer Zeichnung. 1889. (Zu Seite 37 u. 66.)

bewohnern seine Künste zeigt. Er kann offenbar die Volte schlagen und will die einfachen Leute zum Raten oder gar zu einem Spielchen verlocken, um ihnen ein paar Kreuzer abzunehmen.

Dergleichen Szenen hat Defregger nicht viele gezeichnet oder gemalt. Das widerstrebte seinem reinen, arglosen Gemüt, seinem heiteren Sinn, der nur an der anmutigen Seite des Lebens sein Behagen fand. Aber solche wandernden Gauner gehören ebensogut zur ständigen Staffage in den Tiroler Wirts- und Bauernhäusern, die an einer großen Straße liegen, wie der „Wahrsager in der Küche“, den der Künstler 1887 gemalt hat, oder der reisende Handwerks- oder Arbeitsbursche, von dem wir wohl ein Exemplar in dem von langer Wanderung ermüdeten, auf einer Bank eingeschlafenen Jüngling zu erkennen haben, den



Abb. 74. Aus einer Sennhütte. Ölstudie. Aus den achtziger Jahren. (Zu Seite 102.)

Defregger auf einer 1873 entstandenen Ölstudie (Abb. 15) mit raschem Pinsel festgehalten hat.

Außer dem „Wahrsager“ vollendete der Künstler im Jahre 1887 noch zwei Szenen aus dem Tiroler Familienleben, die beide einen intimen Blick in die Denk- und Gefühlsweise, man möchte sagen in das Herz dieses prächtigen Volksstammes gewähren. „Das A B C“, das ein glücklicher Hausvater dem jüngsten seiner drei wohl gediehenen, hübschen Kinder mit lächelnder Miene beizubringen sucht, ohne bei diesem Geschäft die jedem Tiroler unentbehrliche Pfeife aus dem Munde zu lassen, gibt eine der anmutigsten Familienszenen wieder, die Defregger jemals beobachtet hat (Abb. 63). In der zu einer vollendeten Harmonie zusammengeschlossenen Gruppe zeigt sich sein großes Kompositionstalent von der glänzendsten Seite, und trotzdem sieht man dem Ganzen nichts Komponiertes an, da das Motiv zur Verbindung der vier Figuren gleichsam von innen herausgewachsen ist und sich ganz natürlich aus der innigen Liebe ergeben hat, die diese vier Menschen

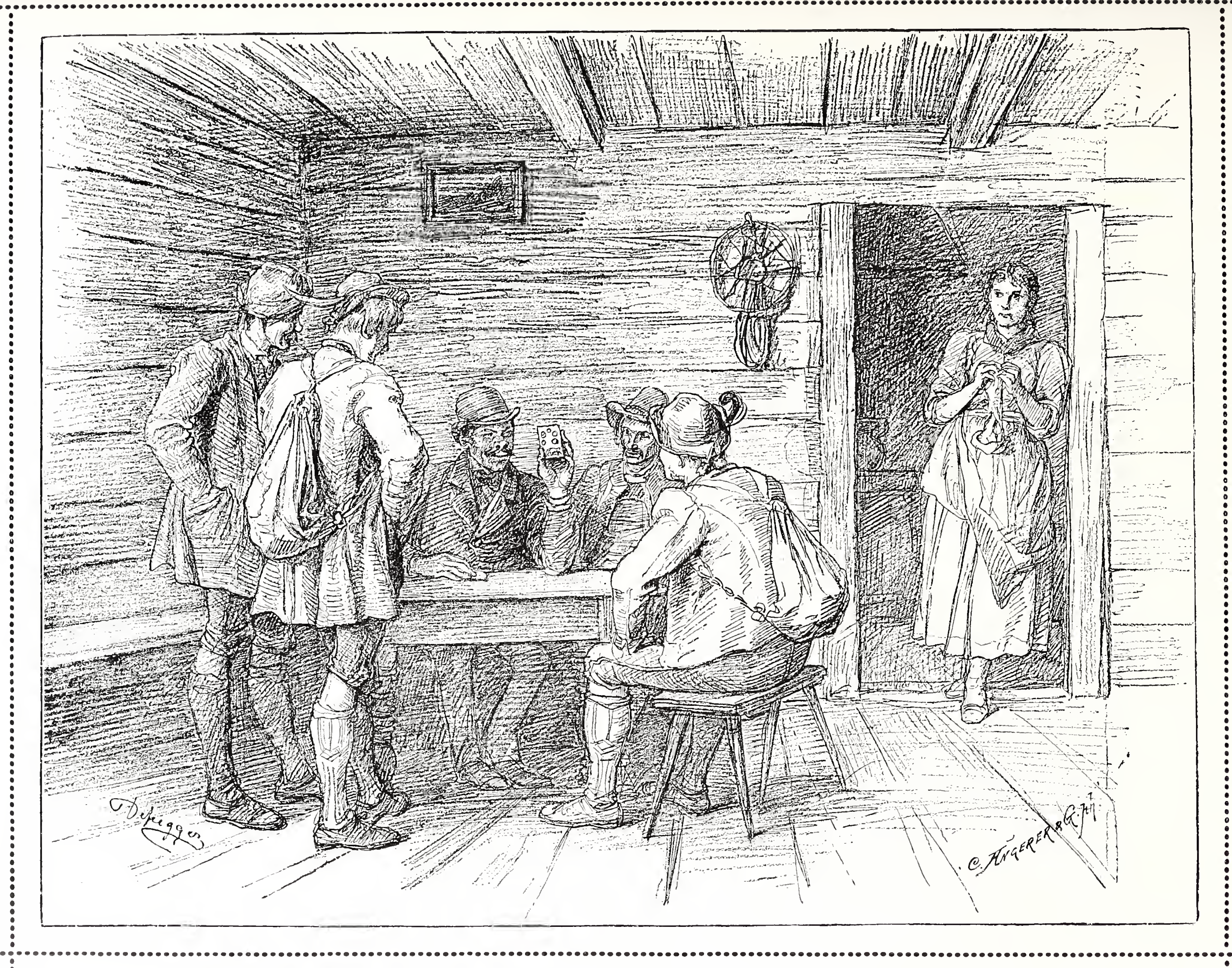


Abb. 75. Kartenkunststücke. Nach einer Zeichnung. Aus den achtziger Jahren. (Zu Seite 69.)

zusammenschließt. Gerade solchen Bildern verdankt Defregger den Ruhm, daß man ihn in den ersten Reihen unserer Genremaler neben den Besten, neben Knaus und Vautier, nennt, daß seine Sprache, obwohl er selbst doch kein Deutscher in der jetzigen politischen Bedeutung des Wortes, jedem von uns verständlich und vertraut ist, und daß, wie Roßmann schön und treffend gesagt hat, trotz seinem reichen Schaffen „immer noch ein ganzes Volk jeder seiner Schöpfungen wie einem Nationalfamilienfeste entgegensieht".

Das zweite der 1887 gemalten Bilder aus dem Tiroler Volksleben heißt zwar „Kriegsgeschichten", hat aber mit einem kriegerischen Ereignis nichts zu tun (Abb. 61). Nur durch die Zeitungen ist spärliche Kunde von dem bosnischen Feldzuge im Jahre 1879 in das stille Tiroler Land gedrungen. An der großen Eisenbahnstraße, die von Innsbruck über den Brenner nach Bozen führt, kann man wohl alle großen Zeitungen von Wien und München haben. Diese Zeitungen sind aber von der Tiroler Geistlichkeit streng verpönt. Es ist Teufelswerk, und das Tiroler Volk nimmt nur die karge Kost an, die ihnen von den klerikalen, unter der Aufsicht der Geistlichen stehenden Blättchen geboten wird, die in Bozen und Meran gedruckt werden. Der biedere Bauer, der sich weidlich den ganzen Tag abplacken muß, hat auch nicht viel Zeit zum Lesen, und im übrigen ist das, was der „Herr Pfarr" sagt, die Richtschnur alles Denkens und Lebens. Wenn aber mündliche Kunde von auswärts kommt, dann ist auch der Tiroler neu- und



Abb. 76. Lachendes Mädchen. Nach einer Zeichnung. Aus den achtziger Jahren. (Zu Seite 37 u. 66.)



Abb. 77. Studie. Nach einer Zeichnung. Aus den achtziger Jahren. (Zu Seite 37 u. 66.)

wißbegierig wie alle Bauern. So findet auch der in der Soldatenschule und beim Kriegshandwerk vor der Zeit ernst gewordene Kaiserjäger, der auf dem Bilde „Kriegsgeschichten“ die Hauptrolle spielt, eine dankbare, ja begeisterte Zuhörerschaft. Da die Kaiserjäger, die nach altem Privileg nur aus ihrem Stammland Tirol rekrutiert werden, im Bergsteigen sicher und durch fortwährende Übungen und Manöver mit einem etwa bevorstehenden Gebirgskrieg von allen österreichischen Truppen am besten vertraut sind, hatte man sie auch zu den Kämpfen um Bosnien und die Herzegowina herangezogen. Aus der vom Berliner Kongreß beschlossenen Okkupation wurde sehr bald ein Krieg, freilich nur ein kleiner, der sich in zahlreiche Einzelkämpfe in unwegsamen Gebirgsgegenden auflöste, die nur den Eingeborenen bekannt waren und ihrem Gegner darum um so größere Schwierigkeiten bereiteten. Da haben denn die Kaiserjäger mit ihrer Zähigkeit im Bergeklettern wacker mitgeholfen. Einer von ihnen ist es, der auf dem Defreggerschen Bilde in der Heimat seine Erlebnisse vor einem großen Kreise von Zuhörern erzählt. Der Bauer, der mit gespannter Aufmerksamkeit seiner Schilderung folgt und dabei seinen Kopf auf den rechten Arm stützt, aber die Pfeife darüber nicht ausgehen läßt, ist der Herr des Hofes, der ältere Bruder, der das Anwesen nach Tiroler Herkommen mit allem, was dazu gehört, übernommen hat. Die dunkelhaarige Maid hinter ihm, die mit freudigem Stolz auf

den heimgekehrten Helden blickt, ist die jüngere Schwester. Zu dem ungewöhnlichen Ereignis hat der Bauer aber auch seine Nachbarn und Knechte herbeigerufen, und nun erst erfahren sie etwas Sicheres aus dem bosnischen Kriege von einem, der dabei gewesen und für seine Tapferkeit gar zwei Kriegsdenkmünzen erhalten hat. Darum ist er aber nicht aufgeblasen und hochfahrend geworden. Das wäre nicht Tiroler Art. Er erzählt schlicht und einfältig, und dadurch gewinnt er gerade die Herzen seiner Zuhörer, über denen ein bärtiger Kopf auf breiten Schultern emporragt, aus dessen blitzenden Augen noch die trotzige Kühnheit der Sensenmänner von Anno 1809 herausleuchtet.

Um minder ernste Taten und Fährnisse handelt es sich auf dem 1889 gemalten Seitenstücke zu den „Kriegsgeschichten", dem „Urlauber", auch einem Kaiserjäger, der zum erstenmal aus der Landeshauptstadt Innsbruck zu den Eltern in die Berge auf Urlaub kommt (Abb. 54). Es ist ein schmucker Bursche, der älteste einer Kinderschar und zugleich der Liebling der Großmutter, die nicht von seiner Seite weicht. Das Mittagsmahl ist beendet, die Mutter an dem runden, aus Backsteinen aufgemauerten und mit schnell abbröckelndem Mörtel überzogenen Herd gießt den Kaffee aus dem Napf in die Kanne ein, und nun kann das Erzählen losgehen.



Abb. 78. Cilli. Studienkopf. Aus den achtziger Jahren.
Photographie=Verlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 37 u. 66.)



Abb. 79. Studienkopf. Aus den achtziger Jahren. (Zu Seite 37 u. 66.)

Auch der Vater blickt stolz auf seinen stattlichen Erstgeborenen, der recht Erfreuliches zu erzählen scheint. Ein frischer Bursch wie er ist nicht so leicht niederzukriegen, auch wenn der Kasernendienst bisweilen böses Blut macht. Was er erzählt, muß sehr spannend sein. Denn aller Augen hängen an seinen Lippen, nur der kleinste Bub kümmert sich nicht um soldatische Übungen und Kasernendienst. Er greift nur nach den blanken Knöpfen, die ihm an dem ganzen Kaiserjäger als das Begehrenswerteste erscheinen.

Zwischen diesen beiden Bildern entstand 1888 der „Feierabend auf der Alm“, eines der Werke, bei denen wir wieder durch den Vergleich der ersten Skizze (Abb. 64) mit dem danach ausgeführten Gemälde (Abb. 65) unseren Lesern die Kunst veranschaulichen können, mit der Defregger aus einer zufälligen Beobachtung ein Bild entwickelt und doch, trotz sorgfältiger und wohlerwogener Komposition während der Arbeit im Atelier, die ursprüngliche Frische des Natureindrucks bewahrt. Zuerst eine aus Holzstämmen, Pfählen und roh behauenen Brettern improvisierte Schutzhütte auf der Alm, mit schneebedeckten Firnen im Hintergrunde. Senner und Sennerinnen, Grasmäher und Hirtenbuben haben sich hier zusammengefunden, ihre Abendsuppe einzunehmen und ein wenig zu rasten, um sich wieder für die Früharbeit zu stärken. Ein Knabe spielt die Ziehharmonika, und ihre Klänge bringen etwas Leben in die müden Körper und die stumpfen Geister. Auf dem ausgeführten Bilde äußert sich dieses matte Leben schon ganz anders.

An die Stelle des kleinen Harmonikaspielers ist ein Jäger getreten, der auf dem Hackeklotz sitzt und die ganze Gesellschaft durch seine heiteren Erzählungen munter erhält, während in der Schutzhütte die Abendsuppe gekocht wird, an der er sich sein Teil verdienen will. Auch die Schutzhütte ist auf dem ausgeführten Bilde viel stattlicher und solider geworden. Defregger ist, wie wir schon öfters beobachtet haben, nicht bloß Maler, sondern auch Architekt, der sich aus seinen vergleichenden Forschungen immer die vollkommenste Behausung in ihrer Art konstruiert. So auch diese rohe, aus Baumstämmen aufgerichtete Hütte, die in ihren Grundzügen zwar mit der auf der Skizze durchaus übereinstimmt, aber in ihrer Ausbildung im einzelnen doch schon den ordnenden Verstand erkennen läßt. An den Sensen, die links an dem Hauptträger des Daches aufgehängt sind, merkt man auch, daß diese Hütte vornehmlich als Rast- und Schutzort für die Grasmäher dienen soll. Defreggers Findigkeit in der Aufspürung absonderlicher Bauwerke, die anscheinend allen Regeln der Baukunst Hohn sprechen und doch schon Jahrhunderte überdauert haben, ist im Laufe dieser Darstellung schon oft gerühmt worden. Zu dieser Art von Baulichkeiten gehört auch das niedrige stallartige Gebäude, das unsere Abbildung 37 nach einer Ölstudie wiedergibt, ein barockes Gemisch von Holz- und Steinbau, an das niemand eine bessernde Hand legt, weil dem echten Tiroler, auch wenn er's „dazu hat", jede Neuerung in der Seele zuwider ist.

Wie die Insassen jener



Abb. 80. Studienkopf. Nach einem Ölbilde. Aus den achtziger Jahren. Aus der Defregger-Studienmappe, Verlag von C. T. Wiskott, Breslau. (Zu Seite 105.)



Abb. 81. Tiroler Mädchen. Aus den achtziger Jahren. Nach einer Originalphotographie von Fr. Hanfstaengl in München. (Zu S. 37, 66.)

Rasthütte erst durch die Ankunft des Jägers einen Zusammenschluß, eine Vereinigung auf einen Mittelpunkt, der der idyllischen Bergeseinsamkeit erst eine heitere Note, beinahe eine novellistische Spitze gibt, empfangen haben, so geschah es auch mit dem Gemälde „Mittagsrast", das im Jahre 1889 aus einer ganz ähnlich entstandenen Skizze erwachsen ist (Abb. 60). In einer Sennhütte mit Wirtschaft haben sich die in der Umgegend arbeitenden Holzknechte versammelt, um ihr einfaches Mittagsmahl aus den Rucksäcken herauszuholen und bei einem Glase Enzian zu verzehren. Im Hintergrunde schafft der alte Senn am Herde, um ihnen noch etwas Besonderes herzurichten. Sie wollen unter sich sein; aber bald werden sie von einer neugierigen Touristin, anscheinend einer Malerin, gestört, die, von einem Führer geleitet, auf die Suche nach Modellen ausgegangen ist und hier gerade die richtigen gefunden hat. Auf dem Hackeklotz sitzend mustert sie mit dreisten Blicken die Männer, die durch diese Beachtung ihrer Person nichts weniger



Abb. 82. Schutzhütte bei Spinges. 1890. (Zu Seite 94.)

als erbaut sind. Der junge Mann, der am obersten Ende des Tisches steht, erwidert die Blicke der Zudringlichen sogar mit einem Ausdruck, der zunächst auf entschiedene Mißbilligung, vielleicht auch demnächst auf scharfe Abwehr deutet. Für das ausgeführte Bild hat Defregger nur in allgemeinen Zügen die Gruppe der Holzknechte von der Skizze beibehalten. Alles übrige hat er verändert und das Ganze auf eine gemütliche Humoreske zugespitzt. Während die Holzknechte bei ihrem Glase Enzian sitzend die Luft der Sennhütte mit Wolken von Tabaksdampf erfüllen und im Hintergrunde einer mit der schmucken Almerin, die an die Stelle des alten Senns getreten ist, schön tut, hat sich plötzlich die Tür geöffnet, hinter der ein junges hübsches Stadtmädchen erscheint, das mit seinem Vater und einem jüngeren Bruder eine Bergtour gemacht hat und ebenfalls bei der Almerin Rast machen will. Die Überraschung ist auf beiden Seiten gleich groß. Das feine Fräulein glaubt, seinen Augen nicht zu trauen, und legt zur schärferen Musterung die Lorgnette vor die Augen, und die Holzknechte, namentlich die jüngeren, schauen den Ankömmlingen mit naiver Neugier, zum Teil auch mit pfiffig blinzelnden Augen entgegen. Der Zusammenstoß zwischen zwei fremden

Welten ist zwar nicht so scharf betont wie auf dem „Salontiroler"; dafür haben sich aber auch die Städter in ihren Grenzen gehalten und sich nicht als „falsche Tiroler" aufgespielt. — In demselben Jahre (1889) malte Defregger auch wieder eine jener anmutigen Familienidyllen, die ihm, dem liebevollen Hausvater, immer vortrefflich gelingen, weil er sie mit seinem Herzen mitempfindet: den „ersten Unterricht", den eine junge Mutter ihrem Bübchen draußen auf der Bank vor dem Hause gibt (Abb. 71). Es ist offenbar, soweit das Bild erkennen läßt, ein bescheidenes Heim; aber doch wohnt darin ein Glück, das die lieblichen Züge der jungen Frau wie Sonnenschein erhellt.

Auf einer Bank vor dem Hause spielt auch die fein humoristische Szene, die Defregger im Jahre 1891 unter dem Titel „Ein Sonntagsjäger" darstellte. Der hübsche Jäger, der die Büchse auf der rechten Schulter, die Pfeife in der Linken



Abb. 83. Ölstudie. 1890. (Zu Seite 32.)

an dem Pfosten lehnt, der das Vordach an der Haustür stützt, geht einem edleren Wilde nach als den Gemsen da draußen, die heute vor ihm sicher sind. Auf der Bank neben ihm sitzt eine dralle Dirne, die sich zwar zu dem Strickstrumpf in ihren Händen hinabneigt, aber doch, wie das ihr rundes Gesicht erhellende und verschönende Lächeln andeutet, mit wohligem Vergnügen den Reden des werbenden Burschen lauscht. Dieser hat außer seiner gewinnenden Person noch einen anderen Fürsprech. An der linken Seite des Dirndls sitzt ein alter Bauer, vielleicht der Vater, der mit schmunzelndem Gesicht, vielleicht auch mit ermunterndem Ellenbogenstoß auf die Antwort des Mädchens wartet. Aber über den Köpfen der drei vertrauensseligen Menschen schwebt sozusagen eine oberste Instanz. Zwischen den Blumentöpfen auf dem Fensterbrett, die selbst der ärmsten Tiroler Hütte einen freundlichen Schmuck, wenn auch nur mit einer Staude „brennender Liebe", verleihen, taucht der Kopf einer Frau mit strengen Zügen auf. Wenn sie die

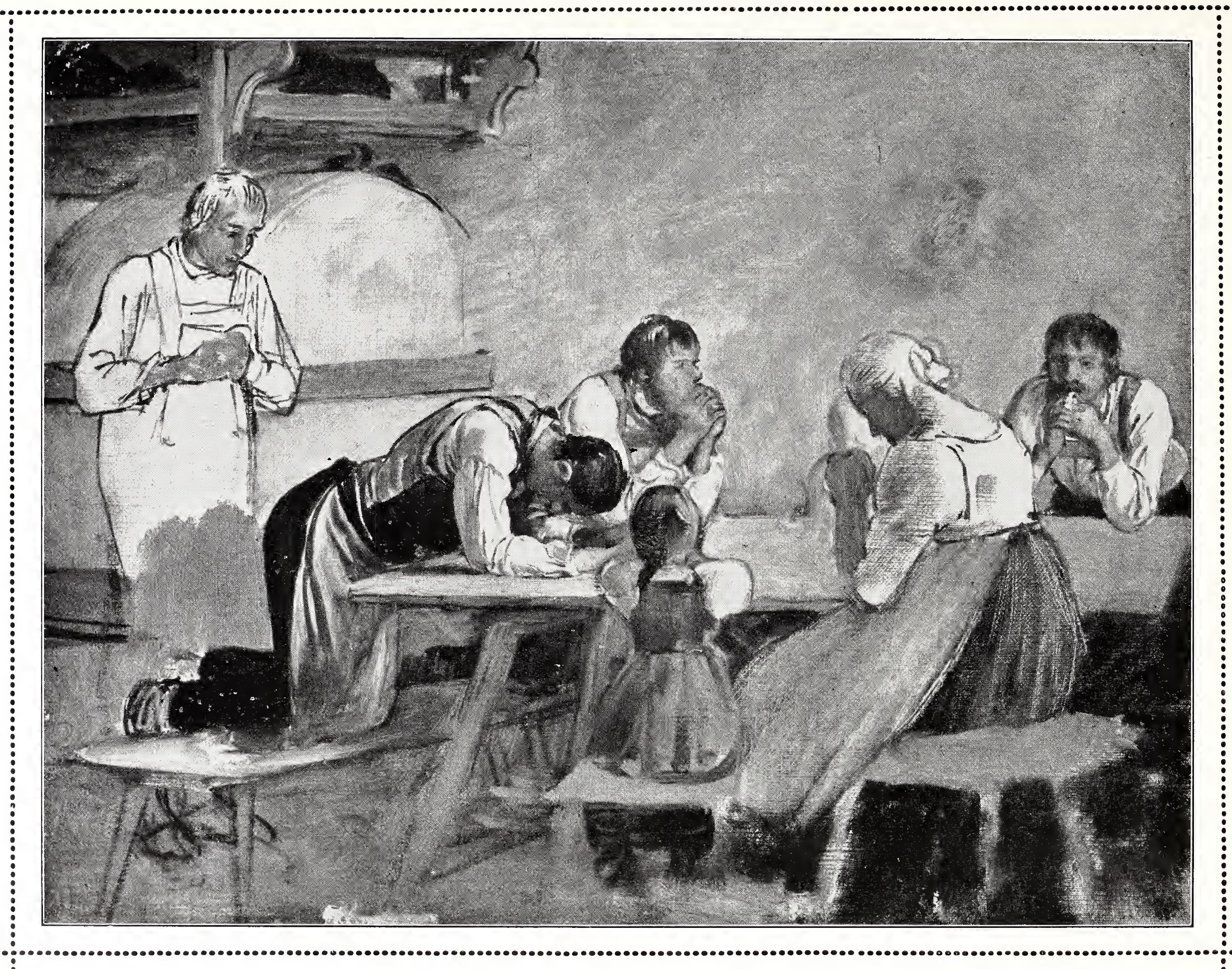


Abb. 84. Ölstudie. Etwa vom Jahre 1890. (Zu Seite 105.)

Mutter ist, prüft sie den Werber mit ihren scharfen Augen gewiß bis auf Herz und Nieren, und wehe ihm, wenn er die Probe nicht besteht! Dann fährt ein Donnerwetter auf die freundliche Idylle des auf verbotener Jagd betroffenen „Sonntagsjägers" hinein! — Dasselbe Jahr brachte auch noch ein heiteres Familienbild, die „Begrüßung vor der Hütte": zwei Kinder, die einer Muhme oder Patin einen Besuch machen und von dieser und dem freudig gestimmten Hunde vor der Haustür bewillkommnet werden.

Am freiesten, frischesten und reichsten entfaltet sich Defreggers Kunst in der Schilderung des heutigen Tiroler Lebens immer, wenn er das lustige, junge Volk

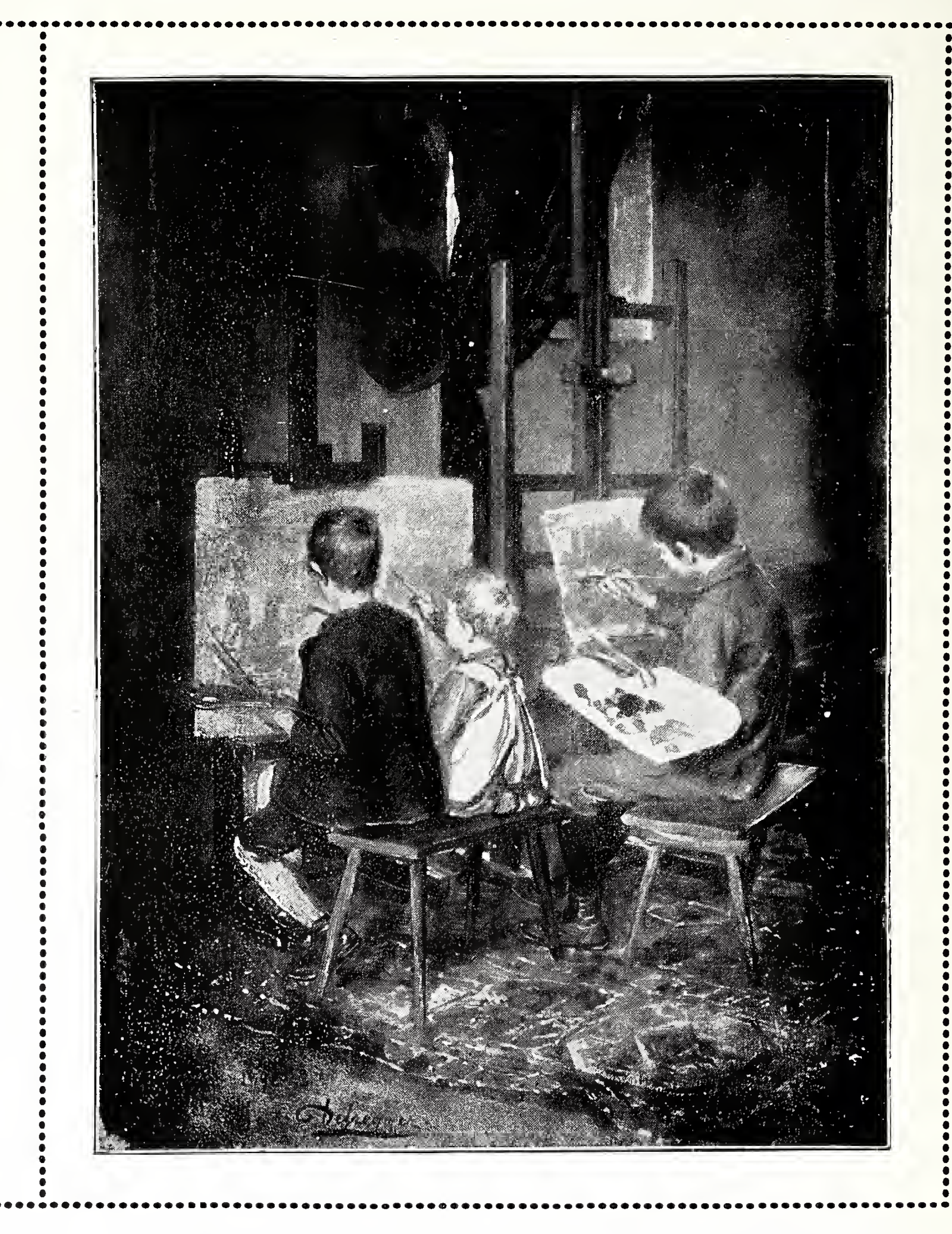


Abb. 85. Die drei Kleinsten. 1892. (Zu Seite 65.)

zum Tanz in den Wirtshäusern versammelt. Eine solche „Ankunft zum Tanz" haben wir schon früher kennen gelernt. Aber dieses Thema ist eben unerschöpflich — man muß nur den dazu nötigen Vorrat von Menschen- und Ortsstudien gesammelt haben. So sieht denn auch das 1892 gemalte Bild „Vor dem Tanz" (Abb. 88) ganz anders aus als jene in drastischer Komik gipfelnde „Ankunft". Auf dem späteren Bilde ist der Ton weit gemessener. Wenn man es auch den Dirndln anmerkt, daß ihre tanzbegierigen Füße schon im Vorgefühl des Genusses zittern und zucken, so treten doch die Paare in geordnetem Zug ernst und würdevoll in die Wirtsstube ein, die ihnen als Tanzboden dienen soll. Fast scheint es, als stutzten die beiden ersten beim Anblick des einen Musikanten, der sich über die

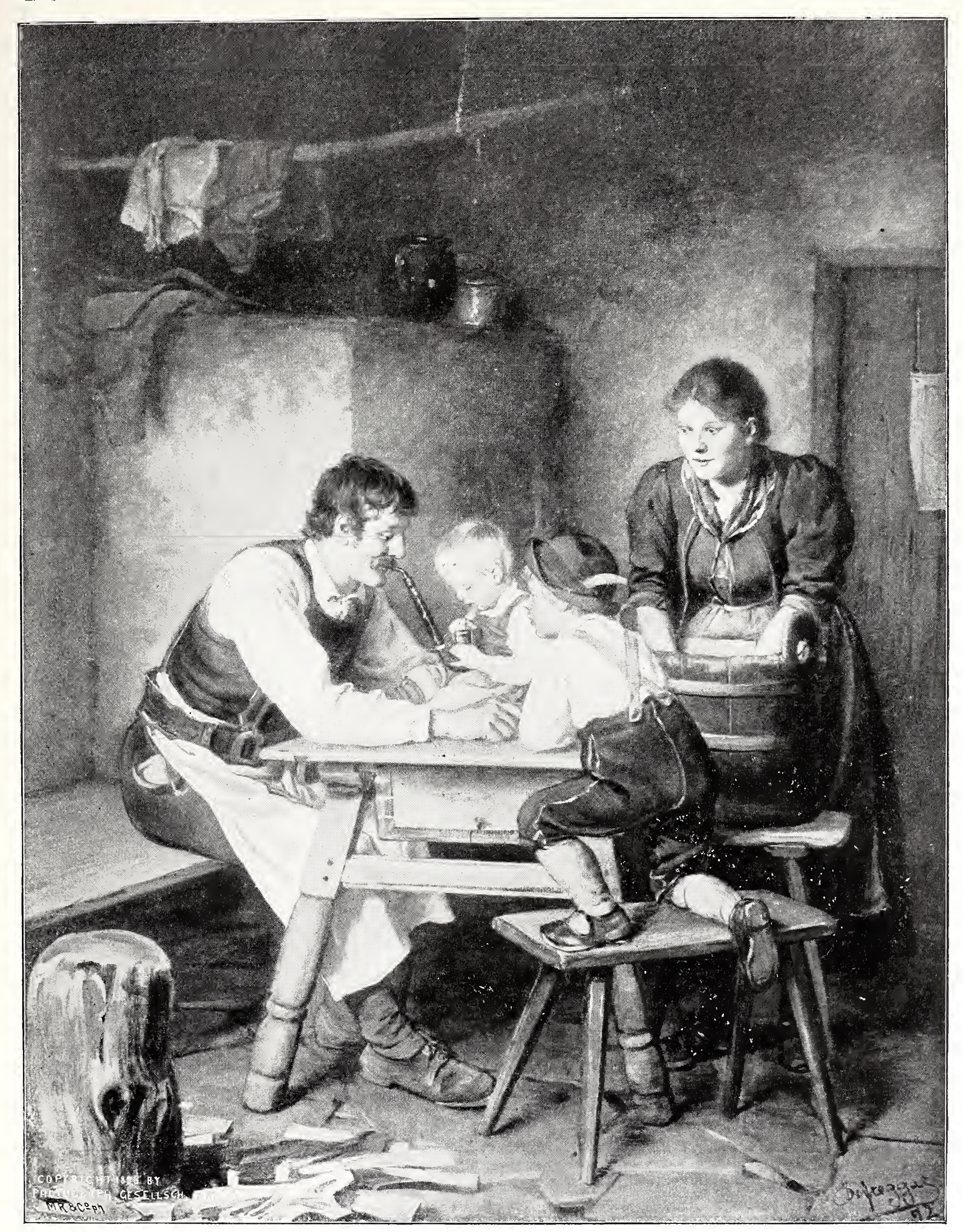


Abb. 86. Die neue Pfeife. 1892.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 82.)

Schlagzither neigt, um die Saiten noch straffer anzuziehen. Seine Tracht ist städtisch. Sollte es einer von den Dorfgenossen sein, die ihr Glück draußen versucht hatten, aber vergebens, und nun wieder den Bauern für kargen Lohn aufspielen müssen? Oder ist es ein Landfremder, dessen plötzliches Erscheinen die Neugier, vielleicht auch andere Gefühle bei den schmucken Dirnen aufkommen läßt? Der kräftigere Genosse des Musikanten, der seine Gitarre stimmt, ist dagegen ein echter Sohn der Berge, und wenn er auch gerade hier zum Tanze aufspielt, so blickt er den

Mädchen ebenso keck ins Gesicht, als wäre er einer der reichen Bauernsöhne, die sich's heute was kosten lassen.

In demselben Jahre (1892) entstanden noch zwei humorvolle Familienszenen, die man, wenn auch nicht nach dem Format, so doch ihrem Inhalte nach als Seitenstücke bezeichnen darf: „Die neue Pfeife" (Abb. 86) und „Die erste Pfeife" (Abb. 70). Auf dem ersten Bilde ist der Jüngste der Familie, ein kleiner Blondkopf, mit dem ehrenvollen Geschäft betraut worden, dem Vater zum erstenmal



Abb. 87. Die Tharerwirtin. 1893.
Studie zu dem Bilde „Peter Sigmair, der Tharerwirt von Olang". (Zu Seite 61.)

die neue Pfeife zu stopfen, die die Mutter bei einem Hausierer oder beim Besuch des nächsten Marktfleckens für den Vater gekauft hat. Drei Augenpaare blicken lächelnd auf den Kleinen, und alles wartet mit gespannter Aufmerksamkeit, wie sich das Nesthäkchen aus der schwierigen Affäre herauswickeln wird. Die Mutter läßt sogar einen Augenblick die fleißigen Hände, die gerade mit einer Wascharbeit beschäftigt sind, ruhen. — Auf dem zweiten Bilde genießt die Familie nach dem schweren Schaffen des Tages der Feierabendruhe. Der Vater ist zum Scherzen aufgelegt, und bevor er seine Pfeife in Brand setzt, reicht er sie seinem auf der Fensterbank neben der strickenden Mutter sitzenden Bübchen, das mit possierlich-ernsthafter Miene das Mundstück mit den kleinen Lippen zu erfassen sucht. Durch



Abb. 88. Vor dem Tanz. 1892. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 80.)



Abb. 89. Die Sennerin. 1893.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 37 u. 66.)

das offene Fenster dringt helles Sonnenlicht in die Stube und übergießt die drei Figuren nebeneinander mit seinem verklärenden Schein.

Die folgenden Jahre brachten dann außer dem schon erwähnten Tharerwirt, der „Brautwerbung“ und einigen neuen Bearbeitungen älterer Motive vornehmlich eine Reihe von Studienköpfen und Einzelfiguren hübscher Tirolerinnen, von denen wir das „Alpenroserl“, eine dunkelhaarige Dirne im Sonntagsstaat, die an einem Wirtshaustische neben ihrem Bierglase sitzt, und das überaus fein und zart charakterisierte Brustbild eines jungen Mädchens mit dem Gebetbuch in der Hand (1896) besonders hervorheben. Neben diesen Studienköpfen und Einzelfiguren beschäftigten den Künstler aber auch wieder einige figurenreiche Kompositionen, von denen zwei bereits auf der Münchener Kunstausstellung von 1897 erschienen. Die eine, „Der Abschied“, führt uns wieder in die gemütvolle Atmosphäre tirolischen

Familienglücks, das in seiner stillen Genügsamkeit auch in ärmlichen Lebensverhältnissen blüht und gedeiht. Ein Holzknecht verabschiedet sich, bevor er den Genossen zur Arbeit folgt, mit herzhaftem Händedruck, glückselig lächelnd, von seinem Weibe, in dessen Schoße das Erstgeborene friedlich schlummert. Auf dem anderen Bilde „Ein Kriegsrat im Jahre 1809“ hatte der Künstler dagegen den heroischen Ton angeschlagen, der alle seine Darstellungen aus dem Freiheitskampfe der Tiroler durchdringt. In dem Vorraum einer Bauernhütte sitzen auf roh zusammengezimmerten Holzböcken Andreas Hofer, Speckbacher und zwei andere Führer um einen Tisch, auf dem eine Landkarte ausgebreitet ist, auf der Hofer den übrigen seine Pläne darlegt. Hinter dem Sandwirt steht der Kapuzinerpater Haspinger, der dritte im Bunde der Häuptlinge, der gleichfalls mit prüfenden Blicken den Darlegungen Hofers folgt. Links stehen vier Tiroler gerüstet, um die Befehle des Kriegsrats sofort nach den gefaßten Entschlüssen in alle Städte und Dörfer, in die Täler und auf die Höhen zu tragen.

In den Jahren 1898 und 1899 erschienen neben zwei Studienköpfen zwei Genrebilder aus dem modernen Volksleben Tirols: „Die Kraftprobe“ und „Der Eifersüchtige“. Auf dem ersteren sehen wir die Tiroler Dorfjugend auf dem Hofe eines Wirtshauses bei einer Sonntags- oder Feierabendunterhaltung, die den Ehrgeiz der Beteiligten gewaltig anstachelt. Es gilt einen gewiß mehrere Zentner schweren Steinblock mit den Händen vom Erdboden aufzuheben, und unter gespannter Aufmerksamkeit eines Kreises von sechs Mitbewerbern erprobt ein siebenter, dessen muskulöse Arme und Beine viel versprechen, seine Kraft. In der Tür des



Abb. 90. Der Tharerwirt. 1893.
Studie zu dem Bilde „Peter Sigmair, der Tharerwirt von Olang“. 1893. (Zu Seite 61.)

Wirtshauses erscheinen die weiblichen Insassen und sehen lächelnd dem Schauspiel dieser Kraftprobe zu.

Auf einen anderen Ton ist das zweite Bild „Der Eifersüchtige“ (Abb. 95) gestimmt. Noch niemals zuvor ist auf einem Bilde Defreggers ein so zorniger Bursch erschienen wie der, der seinen Schatz hinter dem Pfeiler in der Wirtshausstube seinen Ingrimm in kräftigem Händedruck spüren läßt; wir haben aber auch nie zuvor auf einem Bilde des Meisters ein so trotziges Dearndl gesehen wie dieses, selten aber auch ein hübscheres.

⊠ ⊠ ⊠

Aus dem unbeholfenen Tiroler, der vor einem Menschenalter beklommenen Herzens an die Tür des Pilotyschen Ateliers in München pochte, ist mit der Zeit ein wohlhabender, weltberühmter Mann geworden, den sein Kaiser und der Regent seines zweiten Vaterlandes mit allen Ehren überhäuft haben. Orden schmücken seine Brust. Dem väterlichen Bauernnamen, in dem die Erinnerung an die Tiroler Berge nachklingt, ward das Adelsprädikat vorangesetzt, und was Defreggers Kunstgenossen an Auszeichnungen in Form von Medaillen und anderen Anerkennungen zu vergeben haben, hat er auf den großen Kunstausstellungen in Berlin, München, Wien und an anderen Orten davongetragen. Endlich — an der Stätte, wo einst das Gestirn Pilotys hell leuchtete, wirkt Defregger als beliebter, viel gesuchter Lehrer seiner Kunst. In seinem äußeren Wesen ist er aber der schlichte Mann geblieben, der einst von den Bergen herabstieg, um nach Innsbruck und dann nach München zu wandern, weil er ein Maler werden wollte und mußte. Wenn er in einem Punkte dennoch vornehme Gewohnheiten angenommen hat, so ist es in der behaglichen, ja großartigen Gestaltung seines Heims. Wie viele Maler, hat auch er eine Leidenschaft für das Bauen, und seine Baulust, aber auch seine gründlichen architektonischen Kenntnisse haben wir schon oft bewundert, wenn wir seine schlichten Naturstudien mit den Baulichkeiten verglichen, die auf seinen ausgeführten Gemälden vorkommen. Freilich begann Defregger als Bauherr für eigene



Abb. 91. Vorabend der Schlacht am Berge Isel. Ölskizze. Etwa vom Jahre 1894. (Zu Seite 58.)



Abb. 92. Defregger in seinem Atelier. Nach einer Photographie. 1895. (Zu Seite 36.)

Rechnung mit einer verhältnismäßig kleinen Villa, die der Architekt Hauberisser im Stil der südtirolischen Renaissance dicht am Englischen Garten, dem herrlichen Parke, der damals noch unberührt war, erbaute (Abb. 111 u. 112). Die Hauptsache war hier das Atelier, das Defregger noch gegenwärtig benutzt (Abb. 113 u. 114). Es ist nicht übermäßig prunkvoll ausgestattet, auch nicht mit all den Schnurrpfeifereien überladen, mit denen manche Modemaler namentlich der Makartzeit ihre Besucher zu blenden liebten, um sie dadurch über die geistige Leere und Inhaltslosigkeit ihrer Schöpfungen hinwegzutäuschen. Auch der angrenzende Raum, zu dem zwei Stufen emporführen, zeigt keinen übertriebenen Luxus. Es ist vielmehr eine mit echten Möbeln, Vertäfelungen und Geräten ausgestattete Tiroler Bauernstube, die den Künstler jeden Augenblick, wenn er dessen bedarf, in heimische Stimmung bringt. Im Atelier stehen gerade zwei anscheinend schon fertige Bilder auf Staffeleien: das eine kommt uns auf den ersten Blick bekannt vor, wenn auch nur nach seinem Inhalt. Es ist eine völlig veränderte Schilderung des ersten Besuchs des „Urlaubers“ im Elternhause. Zum Kopisten seiner eignen Werke läßt sich Defregger nicht herbei. Wenn jemand durchaus eine Wiederholung eines besonders beliebt gewordenen Genrebildes haben will, was nicht selten vorkommt, so behandelt der Meister wohl dasselbe Motiv; aber seine unerschöpfliche Kompositionslust treibt ihn zu Veränderungen und auch wohl zu völligen Umgestaltungen, so daß zuletzt aus dem alten Bilde

ein ganz neues geworden ist. Das zweite Bild auf der Staffelei ist eine Szene aus dem Kinderleben, anscheinend ein vierstimmiger Morgengesang, dem eine Dirne lauscht, die sich eben aufmacht, um das Wiesenheu mit dem Rechen zusammenzubringen.

An seine Villa ließ sich Defregger im Jahre 1894 noch ein mehrstöckiges Haus heranbauen (Abb. 112), das er aber nicht selbst bewohnt, sondern vermietet hat. Wie

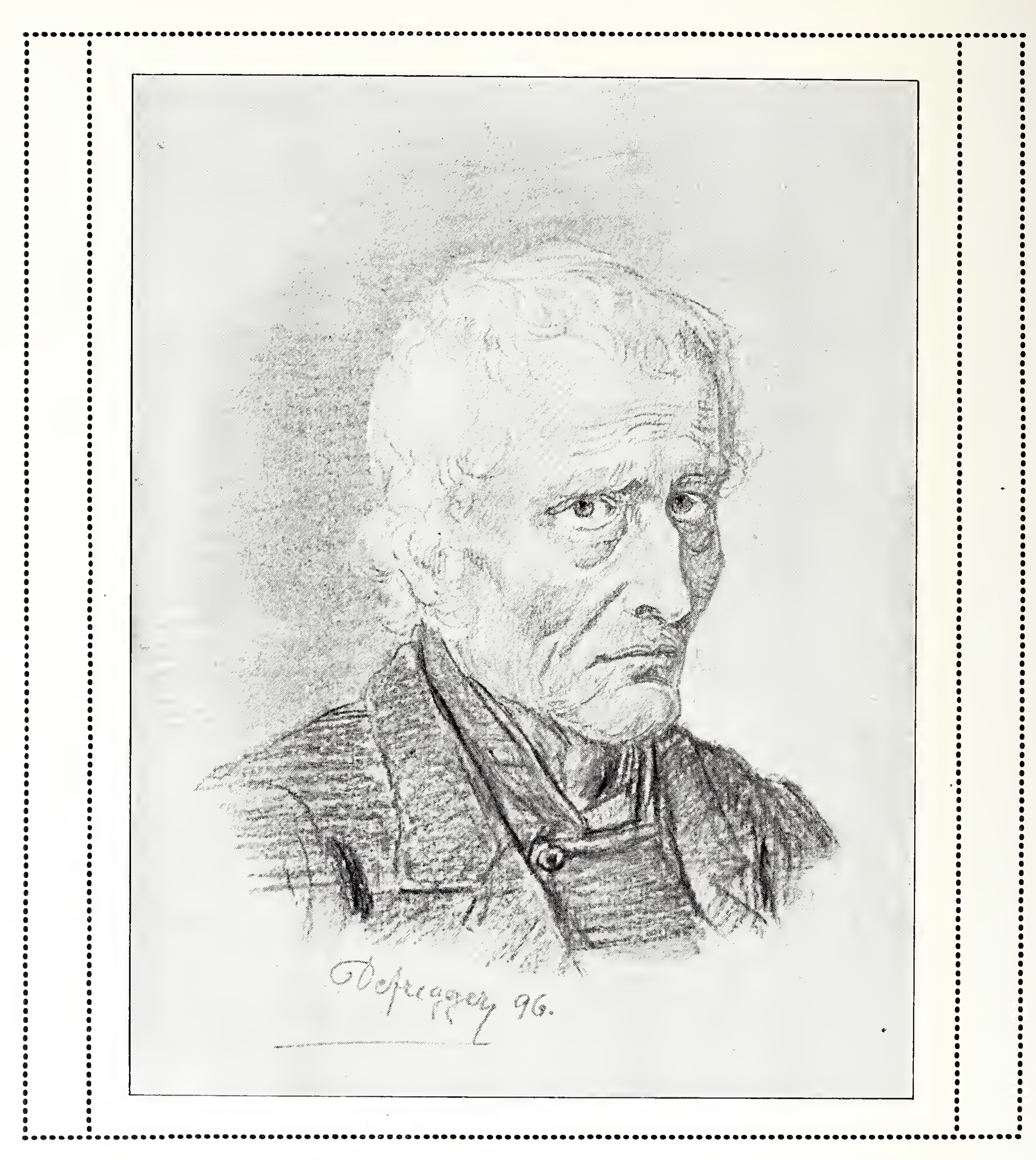


Abb. 93. Studienkopf. 1896. (Zu Seite 26.)

hier finden wir in der eigentlichen Defregger-Villa noch Motive der tirolischen Renaissanceschlösser im einzelnen verwertet; aber der Gesamteindruck ist doch der eines vornehmen Wohnhauses, das städtischen Komfort mit den Annehmlichkeiten eines Landhauses verbindet. Welch ein reiches Menschenleben voll von Arbeit, Mühsal, Erfolg und innerem und äußerem Glück liegt doch zwischen diesem stolzen Heim und der armseligen Hütte in Stronach, wo Defregger seine ersten Schritte ins Leben tat! Der reife Künstler hat sie selbst in einer seiner liebe-



Abb. 94. Studie. Nach einer Zeichnung. 1895. (Zu Seite 37 u. 66.)

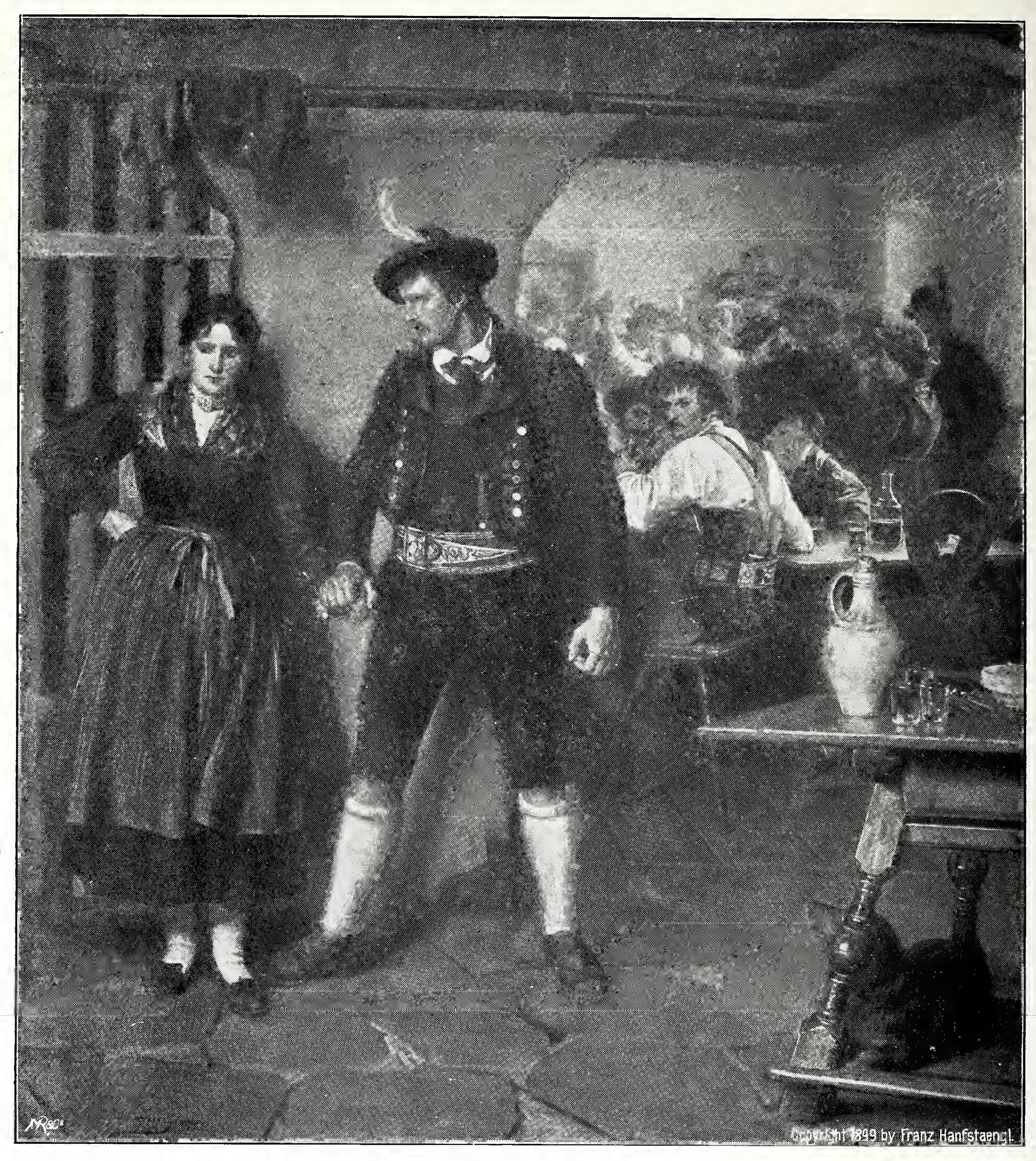


Abb. 93. Der Eifersüchtige. 1898.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 86.)

vollen Studien für diejenigen aufbewahrt, die an seinem Werden und Wachsen Anteil nehmen (Abb. 27).

Außer seinem stattlichen Wohnhaus in München besitzt Defregger noch eine Villa in Bozen, wo er alljährlich gern einkehrt, und vor allem ein rechtes Tiroler Quartier droben in den Bergen des Pustertals, bei Mühlbach, unweit von Franzensfeste. Er nennt's sein „Sommerhaus", aber es ist eine rechte Alm, 1800 Meter hoch gelegen, in ragender Einsamkeit, weltenfern vom kleinen Gewimmel da unten. Wer Defregger, den Menschen und den Künstler, wahrhaft kennen lernen will, muß schon den Weg dorthin machen. Solange er nun auch schon „winters" in München residiert und so eng er zum festen Bestand des dortigen Kunstgetriebes gehört, — er ist im Kern seines Wesens ja doch der alte Tiroler geblieben, als der er einst auf diese Weltbühne trat.

Hat man die Brennerhöhe mit ihrem lieblichen See und dem wolkenkratzer-artigen Riesensteinbau des neuen Brennerbadhotels hinter sich, die große Schleife

ins Pflerschtal mit der Bahn erledigt, Sterzings Renaissanceherrlichkeit und „Franzensfeste, das Tor des Friedens“, wie Otto Erich Hartleben sang, begrüßt, so teilt sich der Weg. Geradeaus geht's nach Bozen, nach Meran, nach Trient, nach Verona; links aber geht's ins Pustertal. Gewaltig schieben sich die Kulissen der Berge ineinander. Brausend sprudelt die Rienz in den Eisak. Rings ein wunderbarer Kranz hellgrüner Wiesen und dunkler Waldstreifen. Dazwischen aufragend, viele hundert Meter über der Talsohle, freundliche Dörfchen, einsame Bauerngehöfte und kleine Kirchlein, deren Türme blinzelnd herübergrüßen. Mühlbach ist die erste Station. Ein köstliches Nest. Ein urechtes Stück Tirol, und ein Vorschmack von Welschland zugleich. Feste, hohe, alte Häuser mit dicken Steinmauern und schummerigen Gewölben, wie kleine Kastelle, kreuz und quer in malerischem Durcheinander und frohgelaunt-willkürlichen Fluchtlinien den Berg hinaufgewachsen. Manche bunt bemalt. Andere von üppigen Kletterpflanzen überwuchert. Hier ein steiles Gäßchen, so schmal und „sakrisch“ gepflastert wie der Weg der Tugend; dort ein Treppchen mit ausgetretenen Steinen. Jetzt geht's in Windungen und jetzt im Zickzack. Drohend hängen die Wände des Gebirges



Abb. 96. Studie. Nach einer Zeichnung. 1898. (Zu Seite 37 u. 66.)



Abb. 97. 's Anderl. Aus den neunziger Jahren.
Photographie=Verlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 37 u. 66.)

hinein. Und von überall her tönt ein Rauschen. Drunten rast die Rienz daher, und mitten im Ort donnert der Salser Bach von der Höhe herunter, über den auf hochgespannter Brücke die Pustertalstraße führt. Dicht bei ihr führt ein Pfad in wenigen Minuten in die Höhe. Ein Gewimmel von Dächern und Türmchen liegt nun gleich vor uns. Eine Symphonie von Glockenläuten, Wildbachrauschen und Hundegebell tönt herauf. Am Bergeshang eine holzgeschnitzte Ölberggruppe. Eine schiefwinklige Kapelle, mit Heiligtümern und Weihgeschenken vollgepfropft. Ein Jäger marschiert vorüber, die Pfeife im Munde. Zwei Madln ziehen mit leisem Singen vom Felde heim. Die Kühe blöken den Weg hinunter, von einem barfüßigen Dreikäsehoch behütet. Ein norddeutscher Sommerfrischler kommt fauchend und schwitzend in tadellosem „Gebirgsdreß" salontirolerhaft daher: Nagelschuhe, Wadenstrümpfe, Lodenjackett, Kniehosen, Filzhütl, Bergstock — „da feit si nixen". Defreggerart ringsum! So weit das Auge reicht.

In der Früh aber folgt man wohl dem Barthel, dem Buben vom Defreggerhaus, der jeden Morgen um fünf droben aufbricht und hinuntersteigt, um die Post zu besorgen und Einkäufe zu machen. Steil geht's hinauf, durch dichten



Abb. 98. Franzl. 1898.
Photographie-Verlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 37 u. 66.)

Wald auf holprigem Saumpfad, mitunter fast senkrecht in die Höhe. Balsamisch reine Luft umweht dich: „Weit, hoch, herrlich der Blick. Vom Gebürg zum Gebürg schwebet der ewige Geist ewigen Lebens ahndevoll.“ Nach einer Kletterstunde hat man Spinges erreicht, das vom Strahlenkranz historischen Ruhmes umgeben ist. Ein altes, einst wohlhabendes, jetzt verarmtes Dorf. Doch neben verfallenen, vermorschten Baracken noch Häuser, die in ihrer Massivität kleinen Festungen gleichen. Hier auf diesem Hochplateau haben 1797 die Tiroler Bauern jenen entscheidenden Erfolg gegen die Franzosen erfochten. Das „Spingeser Mädchen“ spielt dabei eine Rolle, eine feste Dorfdirne, die mitfocht und von der Kirchhofsmauer herab wie eine Rasende mit der Heugabel in die Franzosen hineinstach, die plötzlich schrien: „Jeanne d'Arc! Jeanne d'Arc!“ und, von einer wahnwitzigen Panik erfaßt, Reißaus nahmen. Des Spingeser Mädchens Andenken hat hohe Ehrung erfahren: ein Wirtshaus ist nach ihm benannt. Defreggerwelt! Defreggerwelt!

Nun aber weiter. Vorwärts und aufwärts! Über Geröll, spitzes Gestein, scharfe Kiesel, moränenartiges Bröckel-Erdreich. Dann über breite Felsenblöcke und zusammengepferchte Steinstücke. Und dann durch Tannen. Durch dichteren

Wald. An Abhängen vorbei, wo es sich schwindelnd hinuntersieht ins Tal, auf Mühlbach. Durch Wiesen und über Holzbrückchen. Immer weiter! Kein Mensch begegnet dir. Kein Laut wird hörbar außer dem Rauschen des Windes. Da naht ein Brettergehege. Da taucht eine verlassene Jagdhütte auf. Und da bist du.

Ein weiter Zaun und in der Mitte eine richtige Almhütte, aus Holz gezimmert, mit kleinen verbleiten Fensterchen (Abb. 82 u. 115). Steine auf dem Dach. Ringsum ein paar Holzschuppen. Man merkt: hier residiert der Fürst dieses Berglandes.



Abb. 99. Studienkopf. Nach einem Ölbilde. Aus den neunziger Jahren. (Zu Seite 37 u. 66.)

Und da taucht auch schon die ehrfurchtgebietende, herrliche Gestalt eines alten Herrn auf. Es braucht keine Erklärung: das ist er. Der Fünfundsiebzigjährige kommt elastischen Schrittes auf den Besucher zu und schüttelt ihm die Hand. Der beugt sich wohl tief, und als er den Blick wieder aufrichtet, sieht er den prächtigsten Greis, den seine Augen je geschaut. Schlank, hochgewachsen, wie ein Aristokrat aus altem Geschlecht von reiner, guter Rasse, steht er da, Kniehosen und schwarze Strümpfe umschließen ein Paar sehniger Beine. Unter dem grauen Jackett ist kein halbes Pfund Fett angesetzt. Der Kopf aber ist umrahmt vom Silberglanz des vollen Haupthaares und des schneeweißen Vollbarts. Und unter buschigen weißen Brauen leuchten aus der Tiefe immer noch in alter unverminderter Strahlenkraft die blauen Defreggeraugen (Abb. 110).

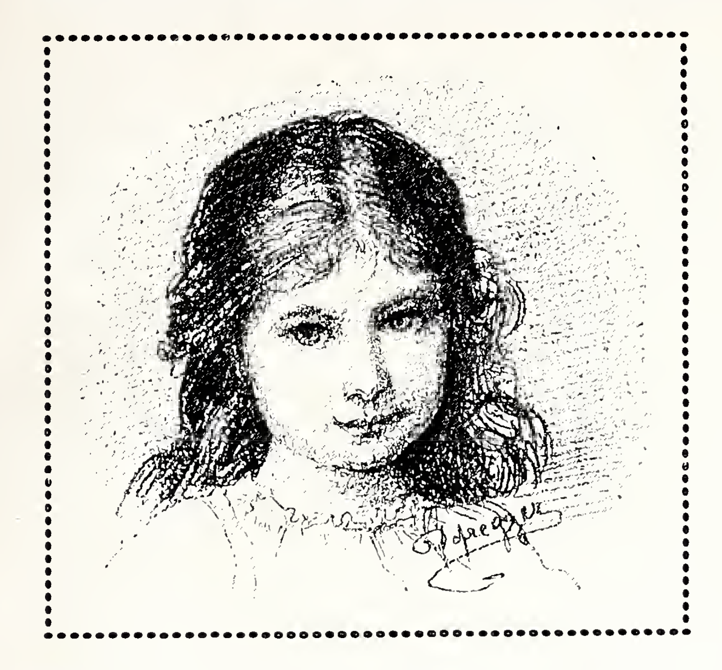


Abb. 100. Porträtskizze. Nach einer Zeichnung. (Zu Seite 37 u. 66.)

Wie ein König der Höhe, wie ein milder Berggeist, und doch wieder wie ein echter Bauer und Bauernsohn, der hier auf seiner Scholle, in seinem Element lebt, haust der Meister da oben. Das ist wahrlich keine „Villa“ und kein „Landhaus“, sondern eine rechte Alm, ein Alpenbauernhof ohne jede Spielerei, ohne jedes Kunstbrimborium, ohne jedes Fetzchen städtischer Kultur, die allerdings nicht hierher passen würde. Und es ist zudem eine kleine Robinsonade. Denn hier oben gibt's nichts zu kaufen und gibt's keinen Handwerker, den man rufen könnte. Rings grüßen offene Werkstätten unter schlichten Holzdächern. Eine ganze wohleingerichtete Tischlerei. Eine Metalldrehbank. Zahllose Werkzeuge liegen herum, Sägen und Äxte, Beile und Messer, Feilen und Bohrer, Zwingen und Zangen, Hammer und Nägel und Meißel aller Größen und aller Sorten. Hier wird ehrliches Haushandwerk getrieben, um das Gehöft instand zu halten.

Man sitzt wohl dort auf der traulichen, eingebauten Holzveranda. Und die Kunst — ja, wo ist sie? Nichts deutet auf den weltberühmten Maler, der hier wohnt und das Leben selbst lebt, das er in unzähligen Gemälden geschildert; aus dem er seine schöpferische Kraft sog. Vor vierundzwanzig Jahren hat Defregger sich dies Häuschen gebaut — bis dahin saß er im Sommer noch näher seinem Geburtsort, dem Ederhof bei Dölsach, 2000 Meter hoch, jenseits der Holzgrenze, nicht weit von dem Dorf Olang, wo der Tharerwirt saß, dessen tragisches Schicksal dem Meister die Anregung zu einem ergreifenden Gemälde geboten hat —, aber erst kürzlich hat er sich einen kleinen Raum angezimmert, den er lächelnd sein „Atelier“ nennt, und in dem der alte Herr auch jetzt noch unermüdlich tätig ist. Dort oben wird immer noch, wie



Abb. 101. Schwarzblattl. Aus den neunziger Jahren. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 37 u. 66.)



Abb. 102. Traudl. Aus den neunziger Jahren.
Photographie-Verlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 37 u. 66.)

stets, eifrig studiert und die Palette in Zucht gehalten. Und selbst die früheste Kunstneigung, die in ihm erwachte, als er noch auf dem väterlichen Hofe das Vieh hütete: die Lust zur Plastik, zur „Bildschnitzerei", wie er sie als Tiroler Bauernsohn allein verstehen konnte, ist gerade in der letzten Zeit wiedererwacht. In einer schwer genug zu behandelnden Formerde, die seine Söhne dort auf der Höhe entdeckten, hat Defregger, ohne Modell, ganz aus dem Kopf, z. B. die kleine Figur einer Kuh komponiert, die in der Nachbildung des Körpers und der Beobachtung der Bewegungen schlechthin meisterhaft gelang. Doch das alles tritt dort oben ohne alle Prätensionen zurück in den Rahmen des köstlich freien Lebens in diesem weltentrückten Bergrevier, wo von den nahen Gipfeln der kühle Wind erquickend herüberweht. Es wird wohl auch mit dem Gast über Kunst geplaudert, und während zum Frühstück Landwein und berauschendes Quellwasser mit Salami und Speck, oder zum Mittagessen kindskopfgroße Leberknödel auf den Tisch kommen, geht's gelegentlich wohl her über das, was da unten in der Welt der Ruhelosigkeit in Ausstellungen, Werkstätten, Cafés und Studierstuben die törichten Menschen

Abb. 103. Hirtenbuben im Gebirg. Ölstudie. 1910. (Zu Seite 104.)





Abb. 104. Bauernmädchen. Gemälde. Etwa vom Jahre 1900. (Zu Seite 37 u. 66.)

beschäftigt — aber wichtiger bleiben doch das Quellwasser und die Knödel, und die gut geratenen Zirbeln im Gartenland in der Runde, die Defregger mit den Seinen vor Jahr und Tag gepflanzt hat, als es hier oben noch recht kahl aussah, und die Frage, ob man durch den Nebel heute die Dolomiten sehen kann, und das Bocciaspiel auf der Wiese nahe beim Hause, in dem der „Papus“, wie die Söhne ihn nennen, immer noch mit schlankem Wurf alle besiegt, und die famose „Kochküche“, wo in einem Steinrund ein offenes Feuer mit Reisigholz entzündet wird, und die Enkel, die sich um die Sommerresidenz des Ahnherrn nun schon reichlich sammeln.



Abb. 105. Schwer erkrankt. Gemälde. 1906.
Copyright 1907 by Franz Hanfstaengl, Munich. (Zu Seite 106.)

Es ist durchaus notwendig, von diesem stillen, frohen Treiben im „Sommerhaus Defregger" eine Vorstellung zu geben, wenn man ein Bild vom Wesen dieses Künstlers malen will. Man spürt: hier ruhen die starken Wurzeln seiner Kraft. Die moderne Kunstwelt hat sich so sehr ins Artistische verbohrt, hat ihre gewiß wohlbegründete Sehnsucht nach dem Nurmalerischen in der Malerei so sehr überspitzt, daß sie sich unter einem Vertreter der Genremalerei am liebsten einen Künstler denkt, der nichts tut als nach dem Publikum, dem Käufer, der Menge schielen; der mit wohlberechneten äußeren Effekten die unkultivierten Sinne der Masse kitzelt, um einen möglichst großen Absatz seiner Waren zu erzielen. Man hat vergessen, daß es eine Zeit gab, und daß es heute noch Angehörige dieser Zeit gibt, die in novellistisch und humoristisch gestellten Figurenkompositionen ein wichtiges Ziel aller malerischen Darstellung erblickte. Wir wollen uns gewiß nicht auf den Standpunkt des deutschen Kunstvergnügens vergangener Jahrzehnte zurückschrauben, aber wir wollen doch daneben nicht vergessen, daß auch in den Provinzen der Schilderung, der Erzählung, des Fabulierens, die um den Kern

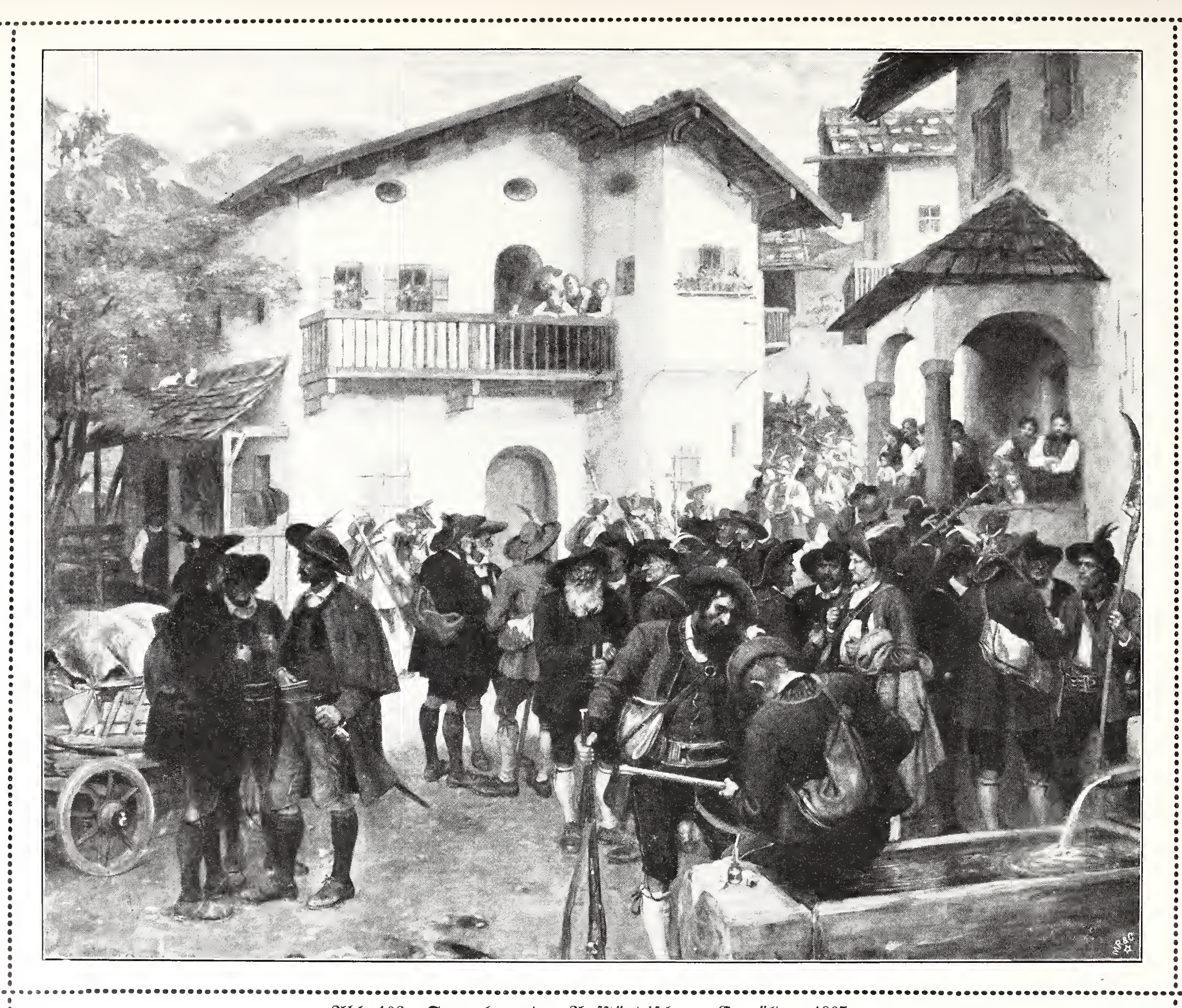


Abb. 106. Sammlung der Aufständischen. Gemälde. 1905.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. — (Zu Seite 106.)

der Malerei herumliegen, Werte stecken. Und wer will beschwören, ob nicht diese Weltspiegelung letzten Endes auch ein Ziel der Farbenkunst ist — wenn es gleich heute nicht die Ansicht der Majorität ist! Ob nicht alle jene Versuche und Experimente und Grübeleien über das Wesen des farbigen Ausdrucks, die wir wahrlich nicht missen möchten, schließlich nur Mittel zu einem anderen Zweck sind! Wer will sich dafür seinen kleinen Finger abhacken lassen? Die Wege der Kunst sind immer rätselhaft, und wir haben kein Recht, unsere subjektive Meinung zu einer objektiven zu stempeln.

Darüber freilich können wir urteilen, ob ein Künstler sein Handwerk beherrscht, ob er das Leben der Farbe, von dem der Maler ausgehen, und zu dem er zurückkehren muß, im tieferen Sinne erfaßt, oder ob er, als ein oberflächlicher Routinier, sie nur benutzt, um seine kleinen Wirkungen spielen zu lassen, die eben dann klein und erbärmlich werden: ob Sehen und Schildern sich die Wage halten. Defregger ist von Hause aus, von Geburt ein Meister des Sehens gewesen, und er ist es immer auch geblieben. Wenn man will, kann man sich zunächst einmal neben dem Schöpfer aller der berühmt gewordenen Bilder einen

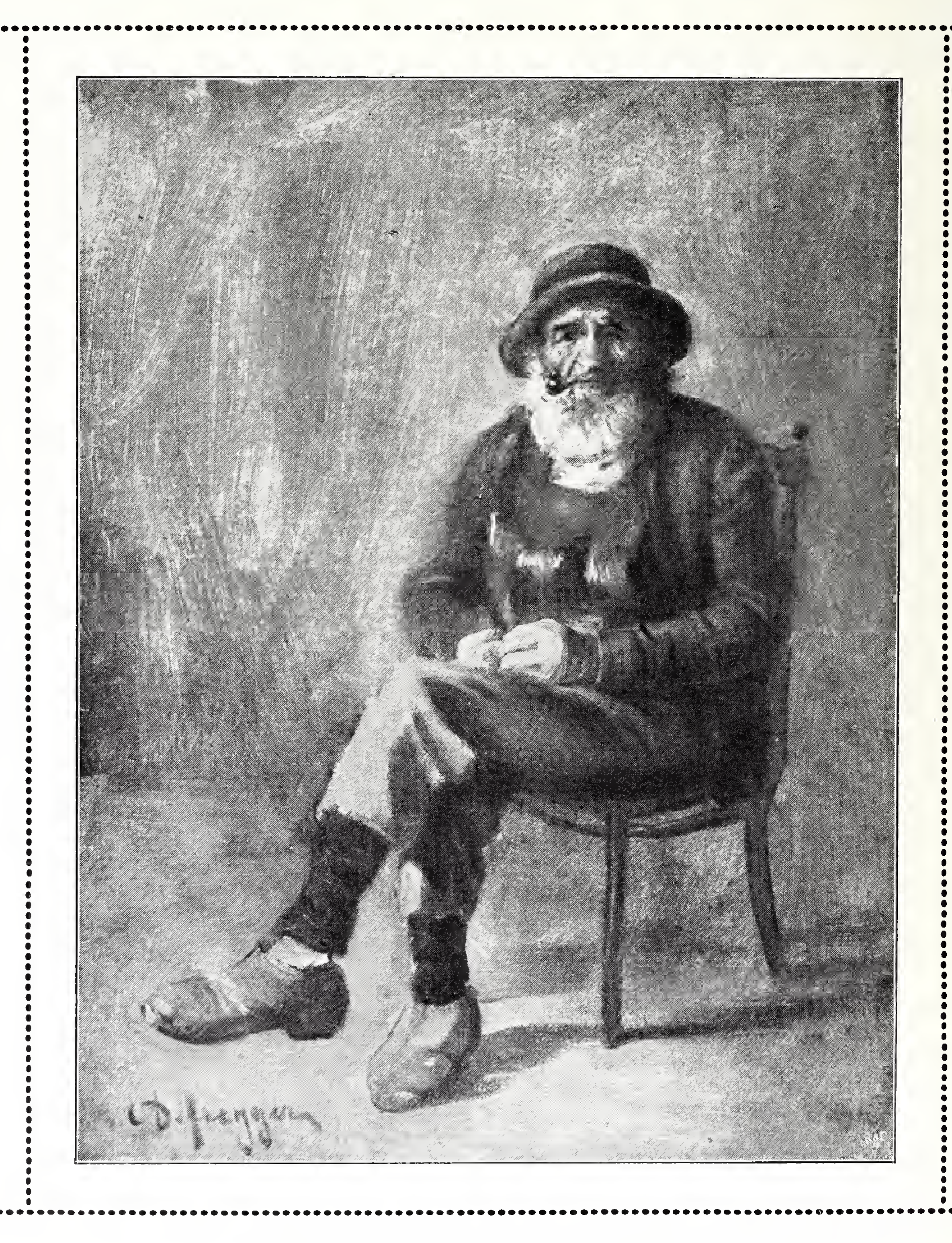


Abb. 107. Studie. 1908. (Zu Seite 105.)

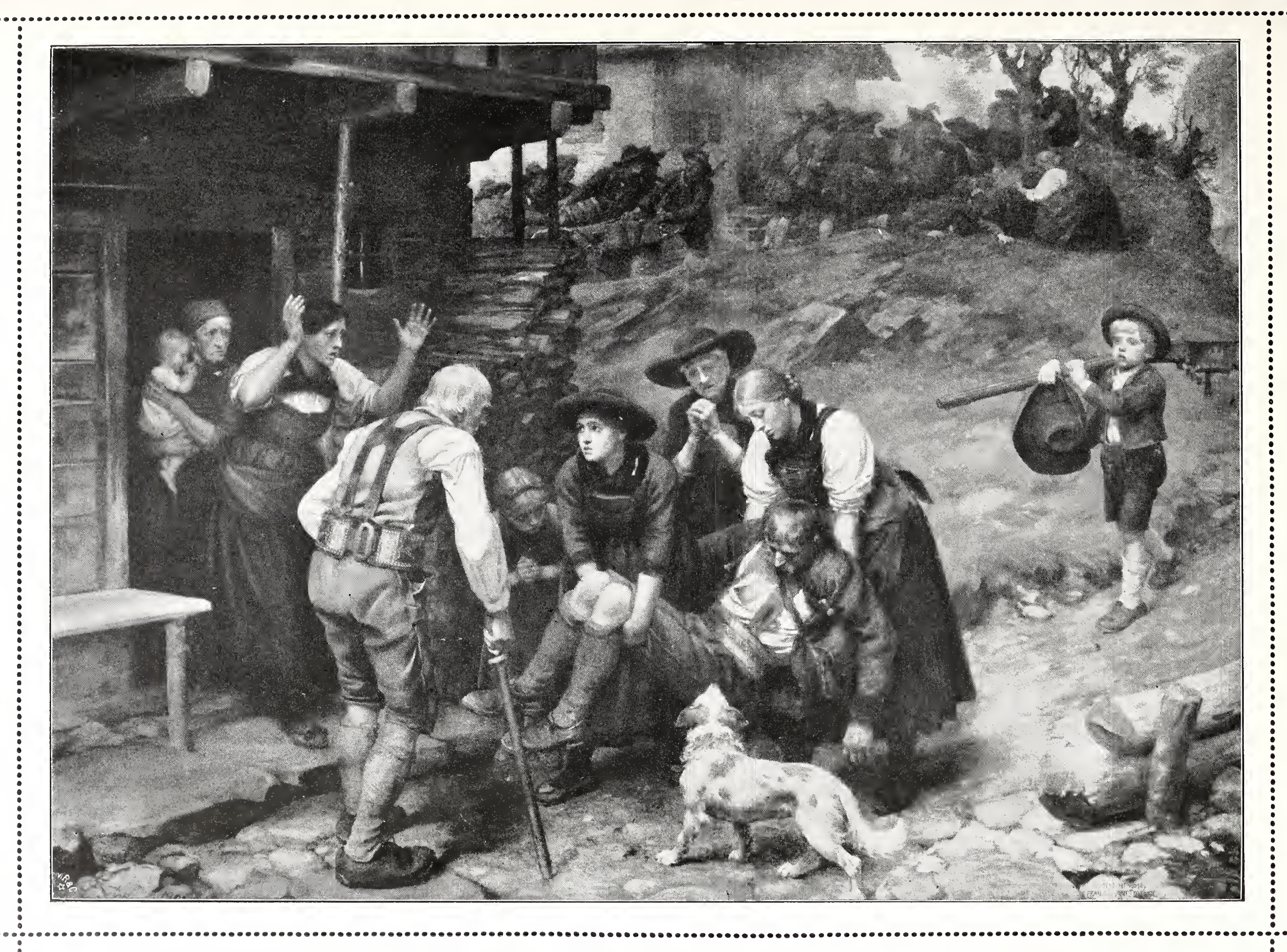


Abb. 108. Aus den Befreiungskriegen. Gemälde. 1906. Copyright 1907 by Franz Hanfstaengl, München. (Zu Seite 106.)

zweiten Defregger, einen Parallel-Defregger konstruieren, der kein anderes Ziel kannte als sich in die leuchtende Pracht und die heimliche Schönheit der Welt ringsum zu versenken, liebevoll und ohne „literarische“ Nebenabsichten das vom Auge Wahrgenommene, in die Sphäre künstlerischer Anschauung emporgehoben, abzuschildern. Dieser Defregger, den das große Publikum kaum kennt, malte in seiner Jugend jene köstlich naiven, zeichnerisch noch steifen, in der Farbentechnik höchst ungeschickten, aber von unvergleichlicher Frische erfüllten Landschaftsstudien, die erst vor einigen Jahren aus den alten Schränken und Mappen des Münchener Ateliers ans Tageslicht kamen und überall helles Entzücken weckten. Früher hatte man für diese Sache kaum Verständnis. Man fand sie kindlich und lächelte darüber, weil man nicht erkannte, daß das Genie eines jungen Menschen dahinter stand, der sich das Bild der Welt ganz aus Eigenem aufbaute, daß die frohe, lachende Unbefangenheit, mit der dies alles gemalt worden, ein untrügliches Zeichen außerordentlicher Begabung war. Dieser Defregger malte sodann die Bauernhäuser und Dorfstraßen, die Kaminecken und Sennhüttenwinkel, die Treppen und Höfe uralter Baulichkeiten, die Küchen und Kellergewölbe, die Ställe und Scheunen, die Burgen und menschenleeren Landschaftsblicke ins Gebirge hinein (Abb. 23, 25, 34, 59, 68, 72, 74 u. a.). Prachtvoll, wie er hier mit wogenden braunen und



Abb. 109. Die neue Armbrust. Gemälde. 1903.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 106.)

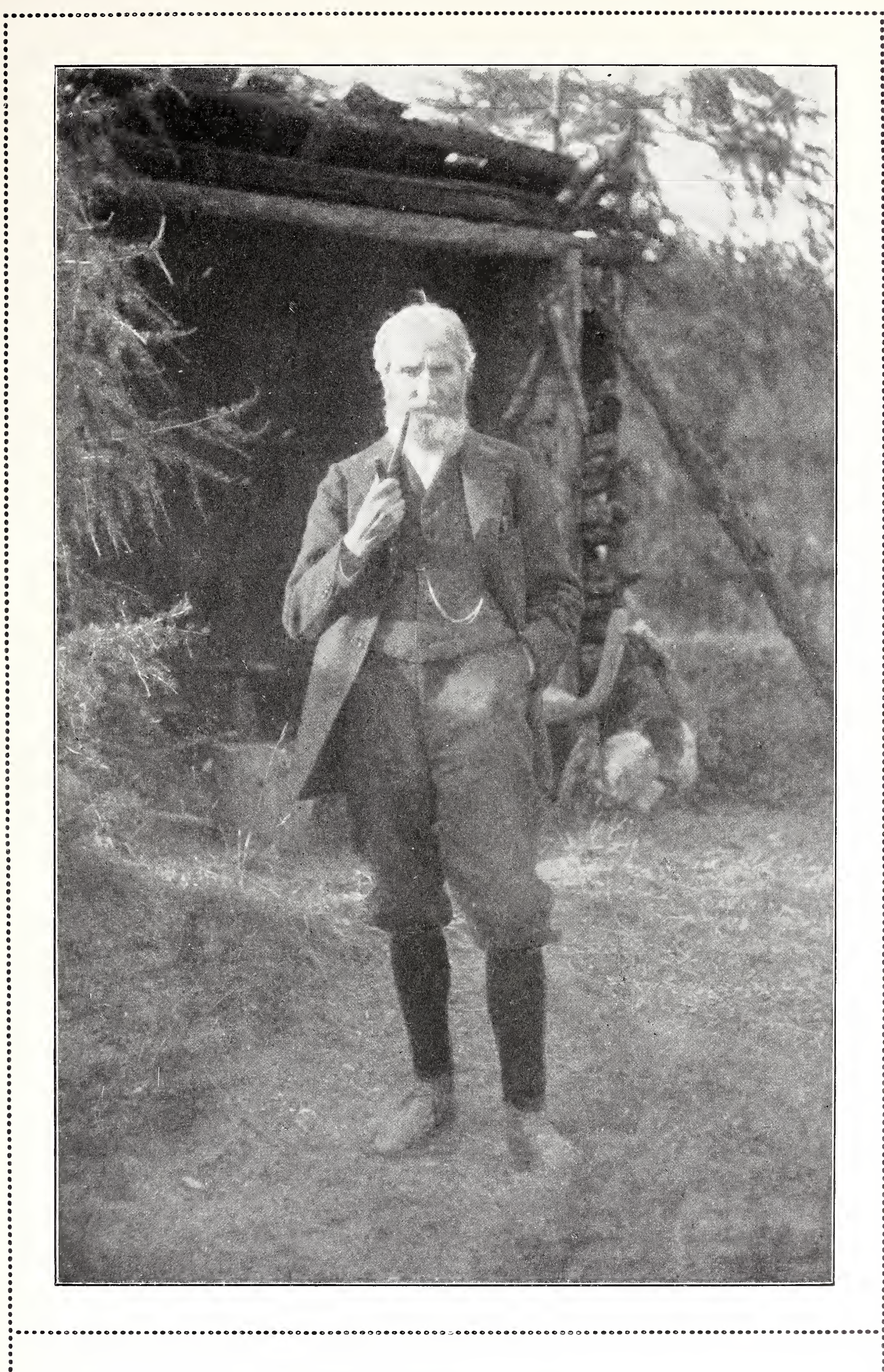


Abb. 110. Franz von Defregger.
Nach einer Photographie von Dr. R. Defregger. Sommer 1910. (Zu Seite 94.)

grünen Valeurs operiert. Wie er die summende Stimmung des Raums, die wehende Luft der Straße, das wunderliche malerische Farbenspiel an bröckeligem, vom Regen verwaschenem Mauerwerk, die pittoreske Schiefwinkligkeit von Hütten und Häusern wiedergab. Wie er das Licht aus versteckten Quellen in ein wahrhaft altniederländisches Halbdunkel dirigierte, daß es auf dem Boden, auf Tischen, Bänken und Stühlen, auf Gesichtern und braunen Scheiteln, auf Geräten und Kleidungsstücken sein Spiel treibe. Wie er in den Interieurs tonige Wirkungen von einer saftigen Tiefe und einer Kraft der Farbenempfindung erreichte, daß man von fern fast an Leibl denken könnte (Abb. 6 bis 11). Es ist bewunderungswert, wie er hier solche künstlerischen Spiele mit geschlossener Bildwirkung verbindet. Ganz breit und frei sind sie heruntergemalt und haben nichts von der oft etwas dünnen und spitzen Pinselführung, von der Buntheit mancher seiner berühmtesten Historien- und Genrestücke.

Die farbigen Beilagen, die dieser neuen Auflage unserer Monographie eingefügt sind, geben vortreffliche Proben dafür. Welch eine Flut goldenen Lichtes strömt in die Scheune (Abb. 18) von irgendwoher, aus einer Lücke, die wir nicht sehen, über das Holz des Gebälkes und das gelbe Korn herunter, und mit welchem Feingefühl ist der Kontrast dieser leuchtenden Ecke rechts mit der Finsternis zur Linken durchgeführt, ist die langsame Abstufung dieser Helligkeitsskala beobachtet. Die Burschen, die sich darin zu schaffen machen, haben gar keine thematische Bedeutung, sie sind nur da, um diese Gegensätze und ihre Vermittlungen noch zu verdeutlichen. Welch ein Reichtum an Nuancen des Braun steckt in diesem Innenraum mit den beiden Bauernmädchen (Abb. 9) — ein Braun, das sich mit Gelb, mit Grau, mit Rot zu delikaten Mischungen zusammenfindet. Und famos, wie der weiße Ärmel, das vom Licht gestreifte Antlitz des stehenden Mädchens herausblitzen, wie



Abb. 111. Das Wohnhaus des Künstlers in München (Königinstraße).
Nach einer Photographie. (Zu Seite 87.)

Abb. 112. Defreggers Wohnhaus (Gartenseite) in München.
Nach einer Photographie. (Zu Seite 88.)

durch das Fenster ein Blick in den Tag hinaus geboten wird, wo ein gedämpftes Ziegelrot den Übergang zwischen den Farben des Himmels und dem Grün der Bäume draußen herstellt. Hinzu gesellen sich zwei Studien, die uns besonders teuer sind, weil sie der Fünfundsiebzigjährige im letzten Herbst erst gemalt hat: die einsame Jägerhütte (Abb. 67) und die beiden ein Feuer entzündenden Burschen (Abb. 103), beides Motive aus der unmittelbaren Umgebung jenes Sommersitzes. In dieser Wiedergabe des grünen Bodens um die Hütte, der reinen Waldluft auf dem anderen Bilde, wo die rötlich glühenden Scheite aus dem ganz anders zusammengesetzten, kühlen Hauptakkord hervorschimmern, lebt eine Fülle malerischer Weisheit.

Aber auch die figürlichen Studien, die wir dank der Freundlichkeit des Künstlers neu aufnehmen konnten, zeigen ihn anders als wir ihn zu sehen gewohnt sind (Abb. 53, 80 u. 107). Es sind wiederum völlig absichtslose Schilderungen, die nur das Leben suchen und nichts hineinlegen wollen. Diese Leinwand mit der Doppelansicht des Alten, dieser sitzende Weißbart, der sein Pfeifchen schmaucht, läßt an einen tirolischen Leibl, Liebermann oder Israels denken (Abb. 66). Am großartigsten aber ist das Fragment der Tischgesellschaft, in der eine Unmittelbarkeit der Wirklichkeitsstudie liegt, daß man sich an dem unvollendeten Werke nicht satt sehen kann (Abb. 84). Hier sitzt jeder Strich auf Anhieb. Soviel Figuren, soviel lebende Menschen von eigenstem, ehrlichstem Charakter. Wie sie sitzen, knien, hocken, die Ellenbogen aufstützen! Und zwischen dieser rustikalen Plumpheit und Schwere das Kind, das drollig, zierlich an Gestalt, uns den Rücken zukehrt; das auch schon so derb und wuchtig die Arme auflegen möchte, wenn es nicht noch zu niedlich für diese tirolerische Nationalsitte wäre.

Aber es ist schließlich kein Wunder, wenn solche Studien, die den Stempel ihrer Entstehung vor der Natur tragen, stärker wirken, mehr Frische bewahrt haben als

die Bilder, die später daraus entstehen. Defregger indessen gibt sich damit nicht zufrieden. Er will zum Gemälde, zum runden, in sich fertigen Werke vorschreiten, und bis in sein hohes Alter hinein hat er mit eiserner Energie an diesem Prinzip festgehalten. Noch die Ausstellung im Münchener Glaspalast von 1910 brachte drei Gemälde seiner Hand, die bewiesen, wie ernst es ihm damit heute wie ehedem ist. Zugleich, mit welcher Zähigkeit der greise Meister am Stoffkreise und an der Motivenwahl seiner großen Zeit bis zur Stunde festgehalten hat (vgl. dazu auch Abb. 105, 106, 108 u. 109). Neben dem Brustbild eines Tiroler Burschen sah man

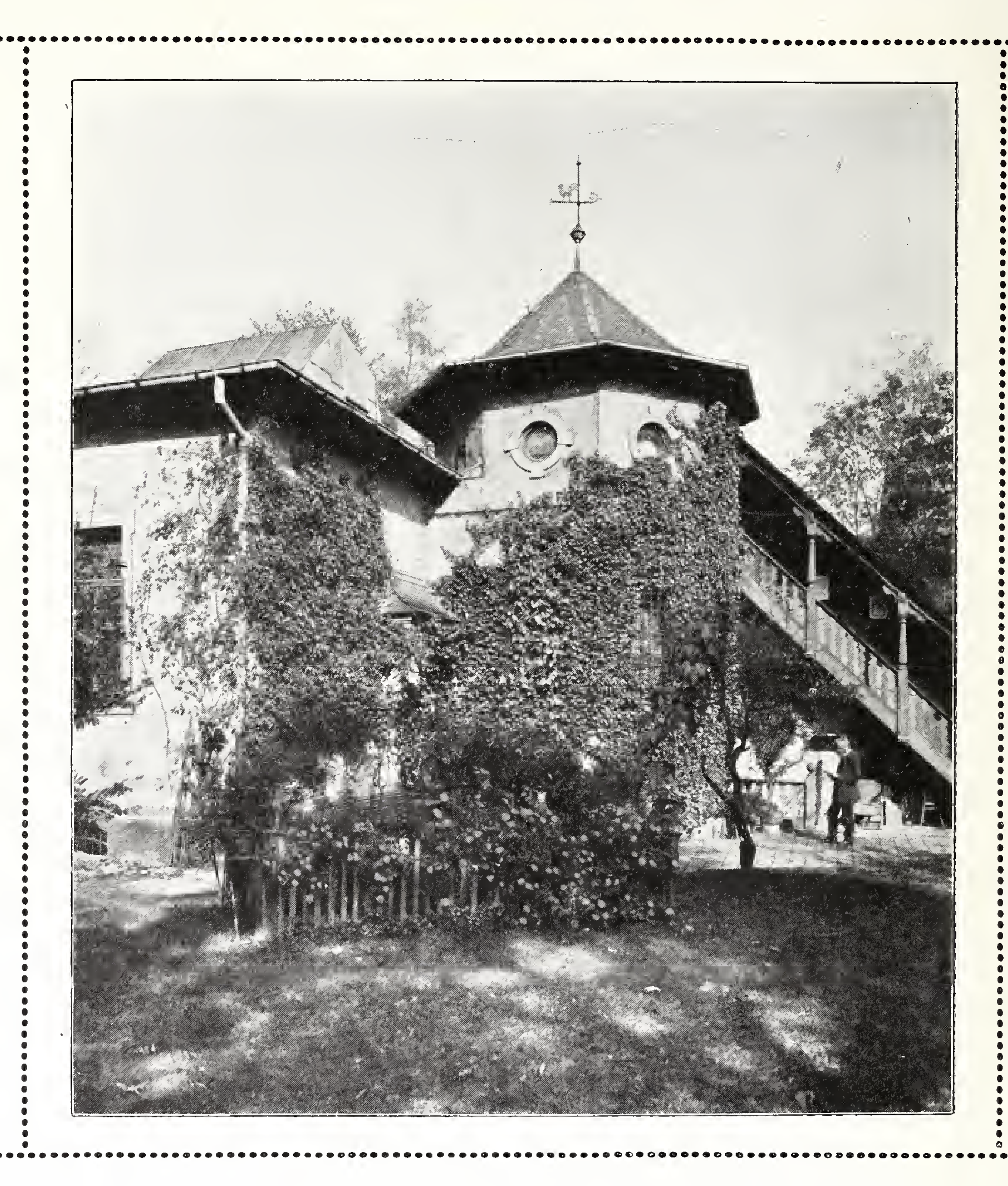


Abb. 113. Das neue Ateliergebäude in München.
Nach einer Photographie. (Zu Seite 87.)

da ein lustiges Bauernstückchen: „Der unterbrochene Tanz“, und dann noch einmal einen Auftritt aus dem großen Drama des Tiroler Volkshelden, für dessen historische Erscheinung Defregger in gleicher Weise ein für allemal den endgültigen Bildausdruck prägte, wie etwa Menzel für Friedrich den Großen oder Lenbach für Bismarck —: „Andreas Hofers Abschied von Weib und Kind im Gefängnis“. Und da ist kein Zweifel: dieses jüngste Historienbild Defreggers unterscheidet sich von fast allen seinen früheren durch eine unverkennbar größere Einfachheit und Einheit der Komposition, durch eine bewußte Zurückhaltung des Effekts und eine Beschränkung des Ausdrucks auf wenige, aber so um schlagendere Einzelmotive. Wir stehen in einem öden Raum, in dem, ganz en face zu uns gestellt, Andreas Hofer steht, sein armes Weib, das zusammenzubrechen droht, mit den Armen stützend. Daneben der kleine Sohn,

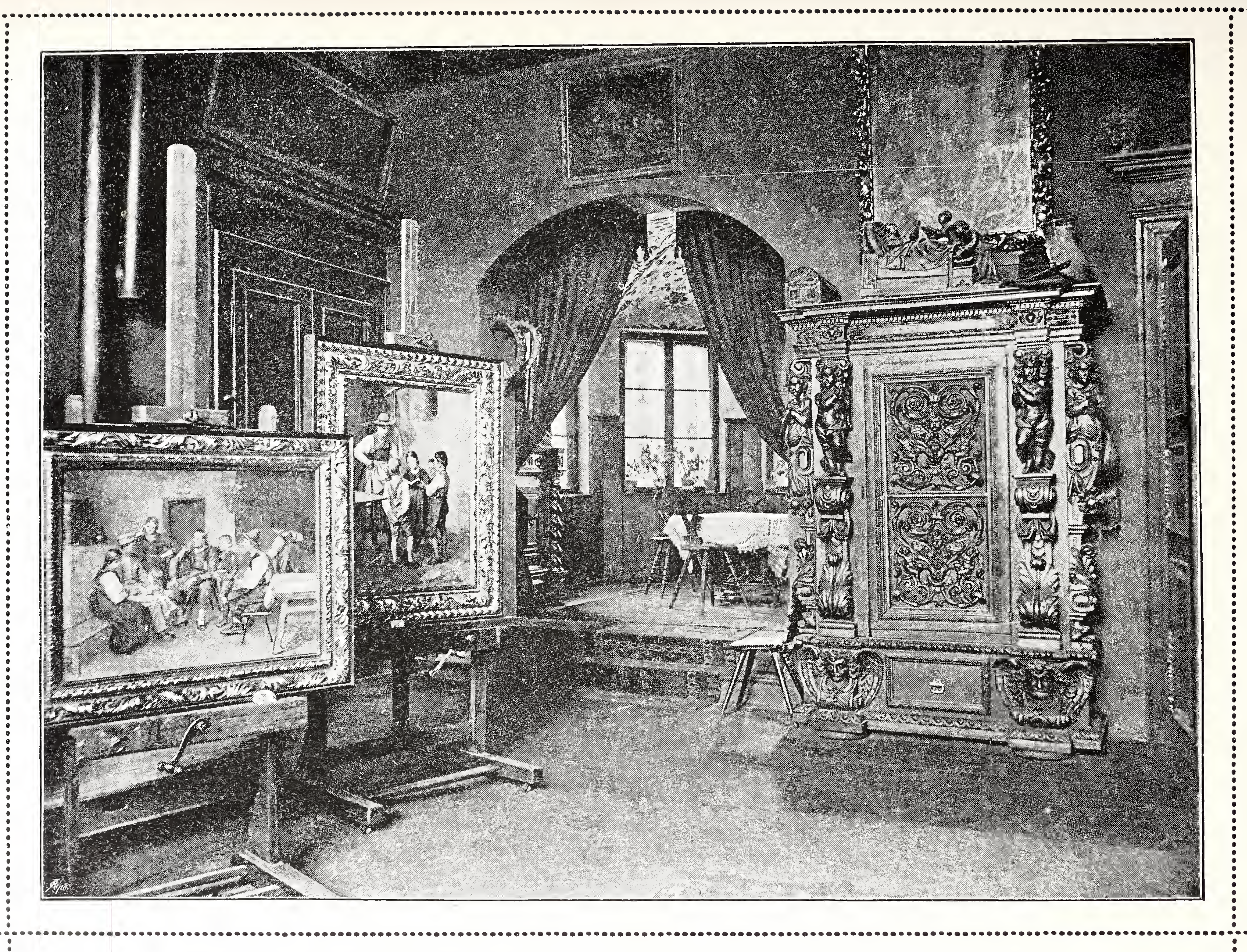


Abb. 114. Defreggers Atelier. 1880. Nach einer Aufnahme von C. Teufel in München. (Zu Seite 87.)



Abb. 115. Die Schutzhütte bei Spinges.
Nach einer Photographie von Dr. R. Defregger. Sommer 1910. (Zu Seite 94.)

der, von dem drohenden Schicksal so schwer gepackt, wie es seine glückliche Kindheit zuläßt, zu dem Vater emporsieht. Gleich dahinter werden in der Tür zwei französische Grenadiere und noch weiter im Grunde des Nebenraums ein dritter Kopf sichtbar. Alles ist in diesem Bilde auf große, ernste vertikale Linien gestellt. Die Hauptfigur, der Knabe, die Grenadiere stehen strack vor uns; die angedeuteten Begrenzungslinien der Tür und eines Fensters zeigen, miteinander korrespondierend, eine strenge Rechtwinkligkeit, die sich in den viereckigen Steinen des Gefängnisbodens wiederholt. Auch die aufgepflanzten Bajonette der Soldaten betonen noch einmal das Vertikale, und zwischen diesen düsteren, aber stolzen Parallelen wirkt nun die zitternde Gestalt der schluchzenden Frau, die ihr Gesicht in der Schürze verbirgt und an die Brust des Mannes sinkt, doppelt hilflos und ergreifend. Da ist nichts mehr von der sorgsam ausgedachten Stellung der einzelnen Persönlichkeiten zu spüren, die Defreggers ältere Geschichtsszenen oft haben. Alles ergibt sich von selbst und scheint auf den ersten Anlauf so erfunden und gestaltet; ohne Pathos, ohne rhetorische Geste, ohne jede Unterstreichung, wie sie freilich auch vorher Defregger ferngelegen haben, wie sie aber von der Riesenzunft der Historienmaler in jenen Jahrzehnten im Übermaß gebraucht wurden, ist ein erschütternder Vorgang mitgeteilt, der eben darum um so eindringlicher und unmittelbarer auf den Beschauer wirkt. Nur ein Restchen der Pilotyschen Kompositionslehre findet sich auch noch in diesem Werk: es ist eben jener Kopf einer Tiroler Bäuerin, der, wie vorher erwähnt, zwischen den Grenadieren sichtbar wird und vom Hintergrund des Bildes aus einen ernsten Blick zu Hofer herüberzusenden scheint — das erinnert an den berühmten Paragraphen im Lehrsystem des großen Münchener Akademiemeisters: daß kein „Loch“ in der Komposition übrigbleiben darf, daß überall etwas vorhanden sein müsse, um das Auge zu fesseln, zu beschäftigen, zu unterhalten. Man könnte sagen, daß in diesem letzten Hoferbilde Defreggers diese

Pilotysche Methode, die auf der rechten Seite des Gemäldes herrscht, durch die linke bekämpft wird, wo sich die Gruppe des zum Tode Verurteilten und seiner Gattin von der kahlen, freien Zellenwand abheben. Dadurch aber wird wiederum die Absicht klar, die der Meister hier mit der Einfügung jenes alten Atelierkniffs durchführen wollte: durch den Kontrast wird im Gegensatz zu der figurenreicheren Hälfte des Bildes diese Leere stärker empfunden, so daß der grausame Ernst der Katastrophe, deren Stimmung den Helden umschwebt, sich noch unerbittlicher einprägt.

So dürfen wir denn für unseres Meisters letzte Zeit, der die glückliche Gesundheit seines stählernen Bauernkörpers erhalten blieb, weder ein Ermatten noch einen Stillstand feststellen, sondern ein Aufsteigen zu immer klarerer und schlichterer Art. So ungeheuer die Erfolge waren, die ihm winkten, so oft er in Gefahr und Versuchung geraten sein mag, drängenden Kunsthändlerbestellungen nachzugeben und gelegentlich auch einmal ein Kindlein von geringerer Pflege aus der Werkstatt zu entlassen — mitunter schlief ja sogar der Vater Homer —, er fand immer leicht und rasch den Weg zurück zu der ungekünstelten Einfachheit und phrasenlosen Geradheit, die den Kern seines Wesens ausmachen. Es ist symbolisch für die Unerschütterlichkeit, mit der er immer wieder zu einem Leitmotiv seiner Natur zurückkehrt, daß er bis ins Patriarchenalter allsommerlich zu der Höhe jenes Sommersitzes emporklimmt — dem alten Älpler macht der dreistündige Aufstieg auch nicht die geringste Beschwerde. Hier muß er sein und leben, in seinen Bergen, zwischen seinen bäuerischen Landsleuten, für deren Ruhm er mehr getan als je ein anderer seit dem Helden, der zu Mantua in Banden erschossen ward. Hier hat er jahrzehntelang neue Frische gefunden, um die Einflüsse des Münchener Winters abzustreifen, denen sich schließlich niemand entziehen kann, und um die stolze Reihe seiner Gemälde immer weiter zu ergänzen, zu umschreiben, zu erweitern. Hier sucht er jetzt Ruhe und Erquickung und ein reines lächelndes Nachdenken über Kunst und Welt, Leben und Schaffen. Defreggers schlichte Größe, die nicht am Kleinen hängt, — hier oben entfaltet sie ihren wahren Zauber. Und alles schließt sich zu wunderbarer Einheit zusammen: Natur, Umgebung, das mit der Hände Arbeit Geschaffene, die Mitglieder der Familie und der liebe, würdige, aufrechte Greis, zu dem sie aufsehen. Ihm ward Kunst und Leben nichts Getrenntes, miteinander Kämpfendes, sondern seine Kunst floß aus seinem Leben, und aus seiner Volkskunst strömen die Quellen wieder zurück zu seinem Leben, das sich in großen, machtvollen Linien vor uns aufbaut.

Es kommt in der Kunstgeschichte oder vielmehr in der Geschichte der Künstler leider nicht häufig vor, daß ein großer Künstler zugleich als Mensch lauter, wahr und darum auch wirklich groß ist. Wie in seiner ganzen künstlerischen Entwicklung und Ausbildung ist auch Defregger darin ein Ausnahmemensch, wenn man will ein Kind des Glückes, dem ein gnädiges Geschick die edelsten Keime in das Herz gepflanzt hat. Treu und ehrlich wie seine Bilder ist er selbst. Er hat aus seinem Herzen geschöpft, und durch diese rückhaltlose Hingabe hat er sich die Herzen eines großen, weit verzweigten Volksstammes gewonnen. Was die politischen Ereignisse getrennt haben, hat er durch die schlichte Beredsamkeit seiner Kunst wieder zusammengeschlossen. Deutsche, Deutsch-Österreicher und Deutsch-Tiroler fühlen miteinander, daß ihnen aus den Schöpfungen dieses Künstlers ein warmes Blut entgegenströmt, das das ihrige ist. Das ist eine Großtat Defreggers, die nur die Zeitgenossen in Dankbarkeit zu würdigen wissen. Darum muß es ausgesprochen werden. Seinen Werken brauchen wir nicht mehr den Weg zu bahnen. Sie sind in den geistigen Hausschatz des deutschen Volkes übergegangen und werden sich darin als eiserner Bestand noch so lange behaupten, wie Menschen deutsch empfinden, denken und sprechen.

Literatur.

Die Jugendgeschichte Defreggers, wie er sie selbst erzählt hat, ist von Friedrich Pecht im zweiten Bande seines Sammelwerkes „Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts“ (Nördlingen 1879) veröffentlicht worden. Dieser Biographie haben wir noch einige andere Mitteilungen und Schilderungen entnommen. Die geistvolle Charakteristik des Künstlers bis zum Jahre 1883 von W. Roßmann, die wir mehrfach zitiert haben, ist in den Heften enthalten, die Roßmann als „biographischen Text“ zu den „Kupferstichen nach Werken neuerer Meister in der Kgl. Gemäldegalerie in Dresden“ herausgegeben hat (3. Lieferung S. 17 bis 31).

Verzeichnis der Abbildungen.

